SPRINGER - RICCI

# MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

IV.

Il Rinascimento nell'Europa Settentrionale e l'Arte nei Secoli XVII e XVIII

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE ED EDITORE - BERGAMO

II. EDIZ. 1912

# MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

STEFANO LOCHNER — MADONNA DEL ROSETO.
(Colonia, Museo Wallraf-Richartz).

ANTONIO SPRINGER

# MANUALE
DI
# STORIA DELL'ARTE

IV.

## IL RINASCIMENTO NELL'EUROPA SETTENTRIONALE E L'ARTE DEI SECOLI XVII e XVIII

RIVEDUTA ED AMPLIATA DA FELICE BECKER

2.ª EDIZIONE ITALIANA A CURA DI CORRADO RICCI

**Con 485 illustrazioni e 27 tavole colorate**

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1912

TUTTI I DIRITTI RISERVATI.

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

# AVVERTENZA

Questo volume del *Manuale Springer* è più specialmente consacrato all'arte straniera, ossia al suo Rinascimento nel nord d'Europa. Comprende però anche l'arte del seicento e del settecento italiano, negletta finora a tal punto, che tante vaste storie, giunte a quei secoli si arrestano senz'altro, mentre, in genere, i manuali non le dedicano che poche pagine. Eppure rade volte l'Arte dette saggio di maggiore fantasia, di più ardente slancio, di più radicata connessione col sentimento della Società da cui era nata e per cui operava.

L'arte del nord d'Europa fu dallo Springer descritta, in questo volume, più amorosamente d'ogni altra, trattandosi di argomento a lui, in sommo grado, diletto. Ma, com'era naturale, in seguito, la storia e la critica portarono non lieve contributo di notizie nuove e, diciamolo pure, di giustizia, facendo crescere la conoscenza e l'importanza d'alcune personalità artistiche straniere — come Giusto di Gand, Simone Marmion, Francesco Goya — e di tutto il magnifico barocco italiano.

Felice Becker ha fatto alla parte straniera aggiunte e correzioni che erano assolutamente necessarie. Così speriamo d'aver fatto noi per la parte italiana, accrescendo d'assai anche il numero delle illustrazioni. Aggiungiamo infine che la traduzione di questo volume è dovuta al dott. Angelo Bongioanni della Biblioteca di Udine.

CORRADO RICCI.

Fig. 1. Fregio del soffitto nel castello di Jever.

I.

# L'Arte dell'Europa Settentrionale nei secoli XV e XVI.

## A. — IL SECOLO XV.

### 1. NUOVE FINALITÀ E NUOVE VIE.

Mentre in Italia si iniziava il Rinascimento, anche oltralpe si manifestavano nell'arte i primi segni di una grande trasformazione, dapprima e più fortemente nella pittura, poi anche nella scultura. L'architettura, invece, e l'arte ornamentale non parteciparono così presto al mutamento. E una delle differenze tra la nuova arte italiana e la settentrionale è appunto questa, che nel Settentrione l'architettura non fu l'arte iniziatrice del Rinascimento. Questa non è però la sola differenza; ce n'è un'altra più profonda, che si attenua soltanto durante brevi periodi. Di conseguenza non dobbiamo lasciarci trarre in inganno dalla parola « Rinascimento » che comunemente si adopera per indicare tutta l'arte europea nei secoli XV e XVI. Questo vocabolo non corrisponde perfettamente alla realtà neppure nella storia dell'arte italiana; tanto meno dunque è appropriato a significare completamente l'essenza e le finalità della nuova arte settentrionale. Qui non è il caso di parlare di una cosciente aspirazione agli ideali dell'antichità classica, che la fantasia settentrionale non conobbe che di seconda mano, pel mezzo dell'arte italiana; ed anche quando li conobbe, essi non costituirono che un momento di transizione.

L'arte settentrionale fiorì in condizioni affatto diverse. Promotrice dell'arte fu principalmente la borghesia; l'arte grande, monumentale, non fu molto favorita. Da principio gli artisti lavorarono principalmente per le chiese, ma non si proposero, come i pittori italiani, di collegare strettamente la decorazione con l'architettura; le opere d'arte, fossero pale d'altare, sepolcri, arredi sacri, servirono ad adornare la chiesa, ma stettero a sè. A poco a poco, senza danno della chiesa, anche la casa si abbellì e finì col divenire la vera e propria sede dell'arte settentrionale, la quale, specialmente in Germania e nei Paesi Bassi, potrebbe a diritto definirsi arte domestica.

Questo è il contrario di ciò che avvenne in Italia, dove le arti servirono bensì al gran pubblico, raggiungendo perciò maggiore grandezza e magnificenza; ma non gettarono così salde radici nella vita popolare come nel settentrione, e non manifestarono pensieri e sentimenti così intimi e famigliari. All' arte settentrionale si deve quindi riconoscere il merito di una maggiore abbondanza e varietà di idee. L' artista settentrionale non soltanto ha molte idee, ma anche idee nuove. In Italia il culto dell' ideale classico teneva legate le menti al passato. Venuta meno l'audace utopia di alcuni dei più antichi umanisti, i quali sognavano di rinnovare il mondo ritornando all'antichità classica, il Medio Evo fu considerato con uno spirito più calmo. Ma il contenuto dell'opera d'arte per lo più è dato dalla tradizione, con la differenza che è più vivace, più euritmico, più elevato, e meglio animato dalla personalità dell'artista. Se del Rinascimento italiano si può in genere affermare che presenta idee antiche rivestite di nuove e belle forme, il contrario deve dirsi dell' arte contemporanea in Germania e nei Paesi Bassi. I soggetti dell' arte appartengono ad un mondo affatto diverso. La comune vita umana, ciò che avviene nelle pareti domestiche, ed il paesaggio, occupano sempre più le menti degli artisti, e prevalgono in fine sui soggetti tradizionali. Ed anche in questo si apporta qualche innovazione; ad esempio nei quadri di soggetto biblico, dove l' ambiente ed il costume sono quelli che ha sott'occhio l'artista.

Anche gli Italiani del secolo XV presero le mosse dallo studio della natura, della vita reale; l'arte italiana e la settentrionale hanno dunque un fondamento comune. Dell'esperienza acquistata con lo studio assiduo della natura si giovò il Cinquecento, facendone saldo fondamento delle forme ideali, affinchè queste, sebbene appartenenti ad un mondo superiore, all'occhio dell'osservatore apparissero viventi. Ma gli artisti settentrionali studiarono il vero molto più severamente; per loro esso non fu un mezzo, ma il fine dell'arte. A questa massima mantengono una fedeltà assoluta, quasi spietata; ciò che non toglie d' elevare il vero fino al fantastico. Le attrattive che la forma ha per sè stessa divengono cosa secondaria rispetto alla ricerca appassionata della verità e del sentimento. Il contenuto prevale sulla forma e le impedisce il libero svolgimento. Perciò alle opere dell'arte settentrionale spesso manca una bellezza proporzionata ed armonica; sono troppo dense di pensiero, e talora troppo aspre. La fantasia inventrice si sforza di estendere il campo delle sue conquiste, di allargare i confini del rappresentabile, ma ne consegue che l'occhio diviene sempre meno esigente rispetto alle apparenze esterne. Il sentimento dello stile gotico si mantiene tenace e continua a prevalere negli ornati lineari e nelle cornici delle opere d'arte figurativa, sebbene queste non appartengano più allo stile gotico, e siano la manifestazione materiale di ideali e di concetti diversi da quelli del Medio Evo.

L'arte settentrionale del secolo XV comincia con l'invenzione e col perfezionamento di un nuovo ramo dell'arte, cioè l'incisione in legno ed in rame, della quale dobbiamo cercare i precedenti in tempi abbastanza remoti. L'arte di incidere sopra lamine di metallo o tavolette di legno in modo che ne risultasse un disegno rilevato, non era cosa nuova. I lavoranti in metalli, specialmente gli orefici, e quelli che facevano sigilli o stampi per le stoffe, da tempo immemorabile sapevano incidere il rame ed il legno. Ma la vera incisione non cominciò propriamente che col secolo XV, quando si trovò il modo di adoperare le lamine di rame e le

tavolette di legno all'unico uso di trarre dalla matrice un gran numero di esemplari. Inventata la moltiplicazione meccanica dei disegni, l'incisione in rame ed in legno divenne un efficace strumento d'arte, ed acquistò maggiore importanza, specialmente in Germania e nei Paesi Bassi. Dapprima essa sostituì la miniatura, copiandone il disegno; infatti si hanno incisioni colorate a mo' di miniatura. Ma in seguito divenne un'arte indipendente ed originale, e la miniatura passò in seconda linea. In Italia invece l'incisione, sia in legno che in rame, non accrebbe notevolmente il patrimonio artistico; essa fu come un'ancella della grande arte, e presto non divenne altro che un mezzo di riproduzione. Infatti, fin dal tempo di Raffaello, nella scuola di Marcantonio, l'incisione in rame serviva quasi esclusivamente a riprodurre dipinti e statue, ossia opere d'arte di cui la materia era diversa, e che non potevano essere perfettamente apprezzate se non nell'originale. Nel Settentrione non fu così. Quel che si incise in rame od in legno fu disegnato a questo fine. Le incisioni (fino al secolo XVII) sono quasi sempre opere originali, che non si ritrovano sotto altra forma, anzi opere che in altra forma non si potrebbero concepire. Ne deriva così uno stile che si adatta a meraviglia alle esigenze tecniche particolari dell'uno e dell'altro ramo dell'incisione, e obbedisce perfettamente alla loro natura, evitandone con cura le deficienze, e mettendone accortamente in rilievo i pregi.

Fig. 2. S. Cristoforo. Incisione in legno.

Il carattere popolare proprio dell'arte tedesca dopo il secolo XV non poteva pienamente affermarsi nelle forme d'arte usate fino allora. Perchè le creazioni del pittore - trattandosi qui unicamente di pittura - potessero aver diffusione e divenire preziosa suppellettile di molte famiglie, bisognava trovare il mezzo di produrle in breve tempo e a buon mercato. Questo mezzo fu la moltiplicazione meccanica in grazia della stampa. Come il torchio del tipografo rese la coltura accessibile alla moltitudine, così il torchio dell'incisore fece dell'arte un patrimonio popolare. Tra la stampa e l'incisione c'è una stretta parentela ed uno scambio di benefizi. In quei tempi giovani ed ingenui l'amore dei libri e quello delle incisioni furono inseparabili; il libro illustrato, infinitamente più utile alla coltura popolare che il manoscritto alluminato del Medio Evo, cominciò a diffondersi per tutto il mondo.

Ma tra l'arte settentrionale in genere e l'incisione in rame ed in legno c'è

un'altra stretta affinità elettiva. Nel riprodurre l'apparenza della vita l'incisione è molto inferiore alla pittura. Ma quando si tratta di riprodurre ciò che c'è di sostanziale in un atto e le caratteristiche più forti di una figura, nonchè di soddisfare a tutte le esigenze della fantasia pittorica e di rendere verosimile anche il fantastico, allora l'incisione, che nel rimanente non può gareggiare con le magnificenze della pittura, manifesta tutta la sua potenza. All'artista germanico, la cui educazione pittorica è esternamente e internamente manchevole, l'incisione offre uno strumento prezioso per esprimere le idee di cui egli abbonda, consentendo libertà quasi illimitata al suo genio inventivo. Di conseguenza commetterebbe un grosso errore chi nello studio dell'arte germanica trascurasse, come cosa secondaria, l'incisione sia in legno che in rame. L'incisione in Germania ha dignità non minore che la pittura, anzi ha prodotto opere più perfette.

Fig. 3. La flagellazione di Cristo. Incisione del 1446.

L'oscurità che avvolge le origini dell'incisione in rame od in legno non sarà mai diradata, perchè i monumenti dei tempi più antichi sono pochi, e solo il caso ce li ha conservati. Le più antiche date certe sono il 1423 (S. Cristoforo - incisione in legno proveniente da Buxheim presso Memming - Collezione Rylands - Spencer in Manchester - v. fig. 2) e il 1446 (Scena della *Via Crucis* - incisione in rame - Gabinetto di Berlino - v. fig. 3). Di qui risulta che fra queste due date già era in uso l'una e l'altra forma di incisione, ma non può dirsi da quanto tempo. Che i primi incisori in rame siano stati orefici, è certo. Ma da quale corporazione d'arte siano usciti in Germania i pittori di lettere e gli intagliatori di forme (Briefmaler-Formschneider), e nei Paesi Bassi gli stampatori e intagliatori di stampe (Printeren-Printsnyderen), che nella prima metà del secolo XV ci appaiono qua e là già ordinati in arti proprie, è cosa che non sappiamo. Probabilmente provennero dall'arte dei pittori di vetro. Chi bene osservi le più antiche incisioni in legno, vi scopre una singolare somiglianza con gli stampi e con le matrici onde si facevano le pitture sul vetro. La somiglianza è evidente nel contorno, che pare disegnato col piombo, e nelle forti linee che separano le varie parti del corpo, ad esempio il petto ed il ventre, come se gli spazi delineati dovessero essere riempiti con colori diversi, nel panneggiamento, dove, in luogo delle pieghe solite della pittura, ad

indicare le partizioni e le ombre sono adoperate linee chiuse e figure curvilinee. Alcuni di questi particolari hanno una ragione tecnica, cioè la necessità di tracciare linee di sufficiente resistenza segnando nella tavoletta di legno l'andamento longitudinale delle fibre.

Le feste e le fiere erano le occasioni più favorevoli allo smercio delle antiche incisioni in legno. La gente minuta le comperava, per avere un ricordo del pellegrinaggio e per adornare la casa. È naturale che i compratori dessero molta importanza al soggetto dell'incisione. L'immagine del Santo patrono, della Madonna, la Passione di Cristo servivano alla loro edificazione; ma spesso volevano anche avere un ricordo vivente del volger dei tempi. Prevalgono però i soggetti sacri, per lo più trattati con intento ammaestrativo. Dove l'attenzione è attratta principalmente dal soggetto, non è meraviglia che non si guardi troppo pel sottile

Fig. 4. Dal « Heylige reyssen » (Viaggio sacro) del Breydenbach.

alla forma artistica. Ci volle molto tempo prima che l'arte e l'indole personale dell'artista affermassero le loro ragioni.

È impresa molto difficile classificare le più antiche incisioni secondo la loro patria; è inutile dunque cercare di stabilir con certezza se appartengano a questa o a quella scuola. Soltanto verso il 1470 si vede che gli incisori hanno imparato a tracciar sul legno linee più delicate, a trattare con maggior garbo i panneggiamenti, a dare un carattere individuale alla testa, e specialmente ad avvivare i contorni ed arrontondare le forme mediante i tratteggi.

Un impulso decisivo alla incisione in legno fu dato dall'invenzione dei libri illustrati. Esistevano già collezioni di figure incise in legno col testo relativo. Ma in queste pubblicazioni *(Blockbücher)*, non rare in Germania e nei Paesi Bassi, mancava all'artista qualsiasi libertà. Ci volevano tipografi intraprendenti ed ener-

gici, di varia coltura, superbi dell'arte loro, che cercassero la collaborazione di veri artisti, capaci di abbellire con immagini le opere che essi pubblicavano; raggiunta questa condizione, l'arte dell'incisione fece un gran passo. L'orizzonte intellettuale del disegnatore si allargò; i soggetti da trattare, in gran parte nuovi, suscitarono il genio inventivo; l'emulazione accrebbe le forze, ed anche il puro senso della forma cominciò ad affermarsi. Questo senso della forma si manifesta nel disegno più caratteristico delle figure, e nel modo piacevole in cui sono trattati gli sfondi di paese e di architettura. Vent'anni dopo l'invenzione della stampa appaiono i primi libri illustrati; non passano altri vent'anni, e viene alla luce un libro che dimostra quanta strada avessero fatto tanto i disegnatori che gli incisori in legno; è il « Viaggio Sacro a Gerusalemme » del Breydenbach, stampato a Magonza nel 1486, ed illustrato sopra disegni del Renwich, pittore di Utrecht (v. fig. 4). Il frontispizio è una ricca composizione; nel disegno si notano i tratteggi incrociati; le vedute di città sono prese dal vero, con mirabile esattezza. Dopo il 1480 è un fiorire di pubblicazioni illustrate in molte città tedesche, a Colonia, Norimberga, Augusta, Ulma, Basilea, Strasburgo.

L'incisione in rame raggiunse più presto la perfezione. Non vediamo in essa un così forte distacco, come esiste tra i primi rozzi tentativi di incisione in legno e l'eccellenza alla quale quest'arte era pervenuta alla fine del secolo XV. Gli incisori in rame, avendo acquistato esperienza nell'oreficeria, fino dagli inizi (verso il 1440) dimostrano maggiore abilità tecnica; il loro stesso strumento, il bulino, li costringeva ad un disegno più preciso, ed erano anche maggiori le esigenze dei compratori, i quali non erano da cercare tra il popolo minuto, ma tra le persone più intelligenti, più colte e più agiate. Perciò fin dalle prime prove si osserva nell'incisione in rame maggior varietà di soggetti. Oltre ai tradizionali soggetti biblici, alle *Viæ Crucis*, alle immagini di santi, vediamo anche scene della vita reale, figurazioni allegoriche e poetiche, carte da giuoco, modelli ornamentali. Questi fogli incisi, per lo più di piccole dimensioni, non hanno soltanto il pregio della varietà, ma anche quello dell'eleganza artistica. In luogo dei tratti grossolani dell'incisione in legno vediamo linee tracciate con fermezza, non disgiunta da delicatezza. Fino dai primi saggi si avverte che l'artista fa quanto può per dare espressione alle fattezze ed agli atteggiamenti e apparenza di vita alle teste. L'incisione in rame si compiace delle belle foggie di vestire e presto si manifesta in essa il senso del paesaggio, cose che molto influiscono sul suo indirizzo ulteriore. Vediamo spesso il primo piano disseminato di fiori e di piante d'ogni sorta, e nello sfondo un boschetto, o una città turrita, e all'estremo orizzonte una catena di monti.

Il pregio artistico di molte incisioni in rame, anche delle più antiche, è indiscutibile; ma è sommamente difficile conoscerne gli autori. Dei più antichi incisori che probabilmente coltivarono quest'arte come accessorio dell'oreficeria, non ci sono pervenuti i nomi. Ma se anche li conoscessimo, non potremmo saper nulla di preciso sulla personalità degli artisti. Prevale in questi tempi un modo uniforme di concepire le cose; l'artista non si arrischia ancora a manifestare il suo particolare sentimento. E non siamo certi che agli incisori sia dovuta anche la parte inventiva delle opere perchè, fino dai primi tempi, si copiano l'un l'altro. Essendoci poi nello stile grandissima somiglianza, chi voglia classificare le incisioni e determinare la loro origine non può giovarsi che di minuti particolari tecnici. Intorno

Fig. 5. La Madonna di Einsiedeln. Incisione in rame del Maestro E. S.

ad una incisione ritenuta come principale si aggruppano quelle che più le somigliano nella tecnica; si distinguono così, ad esempio, l'artefice delle carte da giuoco da quello del Sant' Erasmo e da quello del Giardino d'Amore; oppure si prende per norma qualche segno esterno, e si dice: « Il Maestro incisore dei rotoli di nastro ». Talora invece si tien conto dei monogrammi, coi quali certi incisori segnavano i loro lavori, come gli orefici col loro marchio.

Tra i monogrammisti, che appaiono poco dopo la metà del secolo XV, primeggia il Maestro E. S., che fiorì verso il 1446. È un artista molto fecondo, e nei soggetti dimostra meravigliosa versatilità. Non minore è la sua perizia tecnica. Egli maneggia il bulino nella maniera delicata degli antichi orefici, ma sa anche incidere tratti forti e profondi, specialmente per disegnare fiori, viticci, animali. Il disegno e le proporzioni sono non di rado manchevoli, le braccia e le dita troppa sottili, le teste troppo grosse, ma le figure hanno vita e movimento, e le fisonomie sono espressive e caratteristiche (v. fig. 5). Alcuni suoi lavori, come il « Giuoco alle Carte », la « Patena », l' « Adorazione dei Magi », il « Giudizio di Salomone », il « Sansone uccisore di leoni », hanno grande pregio, e non soltanto storico. È molto probabile che questo E. S. appartenga alla Regione Renana media (Magonza?). Altri incisori per ragioni di stile sono ritenuti della Regione Renana inferiore, di Norimberga e d'altre città. Oltre all' incisione in legno ed in rame sorge presto una tecnica mista assai interessante, quella dei così detti « Schrotblätter », nei quali è ottenuto un effetto singolarissimo mediante il disegno in bianco su fondo nero; con altre lineette e puntini ugualmente bianchi sul nero, sono rappresentati i particolari. Questo lavoro, sia sul legno che sul metallo, non è fatto con lo scalpello dell' intagliatore nè col bulino, ma con un punzone. Ne risulta un'opera a sbalzo, quasi ad altorilievo, più affine all' intaglio che all' incisione. Anche nei Paesi Bassi l'incisione in rame salì presto in gran fiore. Il 1470 segna per essa un'epoca nuova, grazie a parecchi artisti che coltivarono nello stesso tempo la pittura e l' incisione, e cercarono una durevole comunione tra le due arti.

Mentre la fantasia conquistava nell' incisione in legno ed in rame nuove forme d'arte, anche nella pittura avveniva una profonda trasformazione. Da una generazione all'altra cresce l' importanza del quadro di cavalletto, che finisce col divenire il fine principale, quasi unico, dell'arte. Il progresso della pittura di cavalletto dipende strettamente dalla trasformazione avvenuta nell'arredamento degli altari. Di solito nell'adornare l'altare l'opera dell' intagliatore si associava a quella del pittore. L' intagliatore occupava la parte mediana con rilievi o figure di tutto tondo, e al pittore rimanevano le ali o sportelli. Questi lavori richiedevano una gran copia di figurazioni: tutta la Passione, la vita della Vergine, i fatti principali della vita di Gesù erano rappresentati in piccole dimensioni in vari scompartimenti. A poco a poco agli altari si aggiunsero quadri o tabelle votive, che stavano a sè; ma nei tempi più antichi, e fino al secolo XV molto inoltrato, l'opera principale e più frequente fu sempre l'altare.

Già nel corso del secolo XV comincia a rivelarsi in certi particolari un nuovo indirizzo artistico, una tendenza a maggiore naturalezza. Le fogge di vestire e le fabbriche negli sfondi somigliano a quelle del tempo; nel modo col quale sono rappresentati gli accessori si riconosce l'accurata osservazione della realtà. Ma il tipo tradizionale delle figure non poteva cedere così presto il posto a forme più

varie e di carattere individuale. Nei primi anni del secolo XV, come nel secolo precedente, si vedono le stesse figure allungate - con fattezze nelle quali l'austerità dell'espressione si associa alla delicatezza dei tratti gli -, stessi rigidi panneggiamenti, gli stessi piani delimitati da forti linee scure e riempiti di forti colori. E sebbene le forme appaiano talora meno esili, e i panneggiamenti più molli e più ampi nel complesso, anche nelle opere eseguite in diversi paesi, l'uniformità dei caratteri tipici prevale sopra queste singolarità.

Fig. 6. Miniatura del « Livre d' heures » del duca di Berry. Parigi.

Il progresso più rapido avviene nella miniatura. Nel secolo XIV cominciò a diffondersi anche tra i laici l'amore dei manoscritti miniati. I libri religiosi sono sempre in maggior numero, ma le condizioni sociali dei committenti laici e le loro inclinazioni alquanto profane portano una variazione nel carattere esterno dei manoscritti. Più che il soggetto in sè stesso si pregia la parte ornamentale. E ciò dipende anche dal mutamento avvenuto nelle persone che si dedicavano a questi lavori. Un tempo la miniatura era coltivata nei conventi; ora abbiamo artisti laici,

che ne fanno una professione. L'indole personale dell'artista, l'ambiente in cui vive, l'emulazione che non tarda a manifestarsi, fanno sentire i loro effetti sia nella concezione dell'opera d'arte che nella tecnica. In luogo di disegni eseguiti a penna e poi coloriti, abbiamo veri quadretti a colori opachi, eseguiti col pennello. In tutti

Fig. 7. La nascita di Maria. Dalle « Grandes heures » del duca di Berry. Parigi.

i particolari si nota la diligente osservazione del vero, e le scene sono più complete ed elaborate. La miniatura pervenne al suo massimo splendore verso la metà del secolo XIV nella regione franco-borgognona, e di ciò ebbe gran merito il duca di Berry, fratello di Carlo V re di Francia (1340-1416), appassionato raccoglitore di manoscritti miniati, molti dei quali fece eseguire da artisti di bella fama (Jacquemart de Hesdin, Paul de Limburg ed altri). La maggior profusione di orna-

menti si osserva nei libri di preghiera *(Livres d' heures)*, nei quali è inserito un calendario, nuova occasione alla fantasia dell'artista di cercare belle figurazioni di paese e di architettura. I mesi dell'anno sono simboleggiati dalle varie occupazioni campestri, come la falciatura dei fieni, la caccia, l'aratura ecc. (v. fig. 6).

Anche i fregi marginali ed iniziali dimostrano quanto siano progrediti l'amore e lo studio della natura. Le figure ed i gruppi si muovono liberamente, con gesti e atteggiamenti vivaci; le scene appaiono tratte dalla vita reale del tempo. Nei fregi marginali e nelle cornici si ammira la fertile fantasia e la vena umoristica (v. fig. 7). L'eccellenza degli artefici franco-borgognoni è indiscutibile; ma anche in altre regioni dell'Europa settentrionale si segue la stessa via; è notevole specialmente la parte ornamentale (fiori, viticci) che è sempre derivata dall'osservazione diretta del vero.

Fig. 8. Quadro dell'altare di S. Chiara. Duomo di Colonia.

Di vere scuole alle quali un eccellente maestro imponga la sua personalità, in modo che questa si manifesti nelle opere dei discepoli, quasi costretti ad imitarlo, non ne abbiamo ancora nè del secolo XIV nè sul principio del XV. Ciò che si suol dire scuola in realtà non è che un gruppo di artisti. Così inteso il vocabolo, la prima scuola in ordine di tempo è quella di Praga. L'imperatore Carlo IV, educato alla Corte di Francia, raccolse intorno a sè artisti di varie nazioni, ai quali commise quadri e pitture murali ad ornamento di chiese e di castelli. Insieme con artisti tedeschi, come Nicolò Wurmser di Strasburgo, egli occupò anche artisti italiani (Tommaso da Modena ed altri, forse appartenenti alla colonia di pittori italiani in Avignone). Una buona sorte ci ha conservato, come saggio di questa arte di Corte, le pitture murali che adornano la cappella regia del castello di Karlstein in Boemia, dove lavorò principalmente, dal 1364 in poi, il pittore Teodorico da Praga, prediletto da Carlo IV (cfr. vol. II, pag. 456). Anche le città anseatiche ed imperiali, come Soest, Ulma, e specialmente Norimberga, divenute nel secolo XIV cospicui centri di industria e di commercio, promossero e favorirono le arti. Se possedessimo maggior numero di monumenti di quei tempi, o se quelli che rimangono fossero meglio conosciuti, risulterebbe che ogni regione della Germania ebbe i suoi pittori ed incisori, e che sul principio del secolo XV al tipo tradizionale si veniva sostituendo dappertutto una concezione più varia e più naturale.

Fig. 9. L'Adorazione dei Magi, di Stefano Lochner. Duomo di Colonia.

Ma c'è una città nella quale si può vedere in modo abbastanza chiaro il progresso dell'arte, e questa è l'antica città renana di Colonia. Ivi nella seconda metà del secolo XIV era già molto fiorente la pittura, e tutto induce a credere che il maggior merito spetta ad un insigne artista che aperse la via agli altri e insegnò loro il suo stile. In una notizia del 1380 il cronista di Limburgo al Lahn loda un Maestro Guglielmo di Colonia come « il più valente pittore che vivesse in terra tedesca », e ci sono anche documenti che attestano l'esistenza in Colonia, dal 1358 al 1378, di un Maestro Guglielmo di Herle. Gli scarsi avanzi di pitture murali nella sala del Palazzo Comunale di Colonia, attribuiti a questo Maestro Guglielmo di Herle, se anche sono opera sua, non sono sufficienti a chi voglia giudicare del suo valore artistico; ma si può tenere per certo che tutte le pitture di Colonia tra la fine del secolo XIV e il principio del XV risentono della sua maniera ed appartengono alla sua scuola. Dopo di lui pare che la direzione della scuola di Colonia sia passata ad Ermanno Wynrich di Wesel († 1414), il quale fu suo scolaro e ne continuò l'officina; questi è autore del Crocefisso con Santi che si vede nella sacrestia di San Severino. Nelle grandi pitture d'altare, ad esempio nel cosidetto trittico di Santa Chiara nel Duomo di Colonia (v. figura 8), prevale ancora il tipo tradizionale: corpi esili, braccia magre, pieghe lunghe e diritte. Si vede subito che il pittore è più atto a ritrarre soggetti tranquilli che soggetti appassionati ed agitati, che la sua fantasia riesce meglio nelle scene della vita giovanile di Cristo che non nella Passione. In quadri più piccoli, come la Santa Veronica della Pinacoteca di Monaco e il trittico del Museo di Colonia

MAESTRO GUGLIELMO — MADONNA DAL FIOR DI PISELLO (QUADRO PRINCIPALE).

(Colonia).

(Tav. a colori I), del quale la tavola di mezzo rappresenta la Madonna col Bambino in braccio e nella sinistra un fiore di veccia, oltre alla grazia dell'espressione ed al vigore delle forme è notevole l'acuta osservazione di certi particolari proprii delle popolazioni renane. La forma delle teste e specialmente il tondeggiare della fronte, le forme gracili del corpo, i seni piatti distinguono a primo tratto le pitture dell'antica scuola di Colonia da quella di altri paesi tedeschi.

Il principe dei pittori di Colonia nella prima metà del secolo XV è senza contrasto Stefano Lochner, autore del grande polittico nel Duomo della stessa città. In che rapporti fu egli con la scuola precedente? Originario di Meersburg sul lago di Costanza, in età già matura e dopo molti viaggi venne a Colonia, dove la sua presenza non è accertata che dal 1441 al 1452. Ma quanto allo stile non può considerarsi come uno straniero. Nella sua maniera si sente una nuova età artistica, ma essa è pur sempre affine a quella di Maestro Guglielmo, ed a persuadersene basta confrontare le sue pitture con quelle degli artisti anonimi dell'età seguente, nelle quali è evidente l'influenza straniera, e precisamente dell'arte dei Paesi Bassi. Il suo capolavoro è il polittico del Duomo di Colonia. A sportelli chiusi esso rappresenta l'Annunciazione; aperti gli sportelli, si vede nel mezzo l'Adorazione dei Magi, a destra sant'Orsola con le sue vergini e a sinistra san Gereone coi suoi guerrieri, che vengono anch'essi ad adorare il Bambino (fig. 9). Le dita sottili e le scarne braccia della Madonna hanno ancora dell'antica scuola. Ma le fattezze tondeggianti della stessa Madonna, le teste maschili, che hanno del ritratto, le stoffe e gli ornamenti riprodotti con fedeltà scrupolosa, rivelano una più perspicace osservazione del mondo esterno, sebbene l'artista appaia ancora inesperto di fronte a certe difficoltà, e impacciato nel dar movimento alle figure. Sono molti i quadri della maniera di Maestro Stefano. Si ritiene opera sua la « Madonna delle rose » nel Museo di Colonia (fig. 10), un vero gioiello per leggiadria d'esecuzione, splendore di colorito e ispirazione poetica. A lui sono anche attribuite la « Madonna della violetta » nel Museo arcivescovile di Colonia, ed almeno la parte di mezzo - rappresentante il Giudizio Universale - di un polittico già nella chiesa di S. Lorenzo, ora nel Museo pubblico di Colonia, di cui le altre parti sono da cercare a gran disagio in varie collezioni. Ma è assai difficile riconoscere la mano dei singoli maestri di questo tempo, perchè dovendo lo stesso artista trattare soggetti diversi, figure grandi e piccole, nude e vestite, in riposo o in movimento, la sua abilità non si rileva sempre nello stesso modo; inoltre l'arte era ancora lontana dall'aver raggiunto la pienezza dei suoi mezzi. Questo si vede tanto nel polittico di S. Lorenzo che in quello di Heisterbach nella Pinacoteca di Monaco; in quest'ultimo le storie della vita di Gesù dipinte sugli sportelli dimostrano una insufficiente conoscenza del vero, e le figure dei Santi (cosa della quale si hanno altri esempi in Colonia) sono così uniformi da far pensare ad una litania dipinta.

Se si eccettua Maestro Stefano, i pittori di Colonia non hanno alcun pregio singolare che li faccia superiori a quelli di altri paesi tedeschi. Abbiamo tra questi ultimi un Maestro Corrado di Soest, sul principio del secolo XV, che nei suoi quadri (la Crocifissione di Münster, proveniente da Warendorf) manifesta un vigoroso senso della forma. Nella chiesa parrocchiale di Niederwildungen (Waldeck) esiste di questo pittore un grande quadro contenente parecchie storie della vita di

Fig. 10. La Madonna delle rose, di Stefano Lochner. Museo di Colonia.

Gesù, dipinto nel 1405; esso è notevole specialmente per essere il più antico quadro tedesco segnato con la data e col nome dell'autore. Anche i quadri conservati a Norimberga, ad es. il quadro d'altare di Imhof, nella chiesa di S. Lorenzo, dipinto tra il 1418 e il 1422 (l'Incoronazione di Maria con due Apostoli, e in piccolo le

figure dei donatori), sono da lodare per accurata osservazione del vero e per il manifesto proposito dell'artista di dare all'opera sua, specialmente nelle masse, un carattere di decoro e di dignità. Il Museo Nazionale di Monaco possiede il polittico di Pähl, certamente eseguito non molto lontano dal luogo per il quale fu dipinto (Pähl presso Weilheim nell'alta Baviera); il quadro di mezzo rappresenta la Crocifissione (fig. 11) e sugli sportelli sono dipinti s. Barbara e s. Giovanni Battista. In questo dipinto è meravigliosa l'espressione delle teste, e piace la chiarezza del colore. C'è a Vienna un quadretto di proprietà privata (fig. 12) che ci pare opportunissimo a dare un'idea delle tendenze dominanti nella Germania centrale (Norimberga?). Il soggetto non si diparte dalla tradizione; ma non ostante i molti difetti di forma, il modo col quale esso è concepito appartiene già ad un mondo affatto nuovo. In luogo dell'antica e convenzionale figurazione della Sacra Famiglia vediamo qui un giocondo quadretto di genere. La Madonna fila, s. Elisabetta dipana una matassa, i due bambini si contendono la pappa. Una rappresentazione così profana di un soggetto sacro non era certamente a suo posto in una città severamente ecclesiastica come Colonia. Ma tutte le città tedesche, e in generale tutte le rimanenti regioni dell'Europa settentrionale, nel campo dell'arte finirono col rimanere molto addietro ai Paesi Bassi.

Fig. 11. Parte di mezzo del polittico di Pähl. Museo Nazionale di Monaco.

Fig. 12. La Madonna e s. Elisabetta. Scuola di Norimberga. Vienna, Proprietà privata.

## 2. L'ARTE DEI PAESI BASSI NEL SECOLO XV.

Finora non è stato possibile scoprire le remote radici dell'arte nei Paesi Bassi, in modo d'averne quella conoscenza che sarebbe desiderabile. Nelle miniature eseguite in questa regione nel secolo XIV, che trovarono favore fino a Parigi, si osserva uno squisito senso della forma; chi esamini le « Heures » di Torino, codice fatto per il duca di Berry sul principio del secolo XV, ci vede una così meravigliosa perfezione nel rappresentare il vero e vi scopre tante somiglianze coi primi lavori del Van Eyck, da essere indotto a credere che questo sia il vero incunabolo della pittura dei Paesi Bassi (fig. 13). Nelle scolture del tardo Medio Evo, ad es. nella fontana di Mosè di Claux Sluter in Digione (v. vol. II, p. 430), e nelle statue sepolcrali, delle quali i migliori esemplari si vedono a Tournay, c'è uno studio del vero così accurato che talora ne scapita la bellezza, ad esempio nei panneggiamenti. Le vere radici di quella pittura che fu gloria dei Paesi Bassi debbono essere anche più profonde e remote. L'indole del paese e quella degli abitanti favorivano il culto dell'arte. I molteplici aspetti del cielo nuvoloso, le brume in prossimità del mare educavano l'occhio ai giuochi di luce e di colore; i traffici fiorenti svegliavano gli ingegni ed allargavano l'orizzonte intellettuale; le mescolanze di sangue, il contatto con la Romanità e col Germanesimo diedero al popolo le virtù delle due stirpi, lo resero giocondo e versatile, senza togliergli la profondità del sentimento e dell'affetto.

Queste vaste relazioni apersero anche nuovi campi alla fantasia e impedirono che il genio di questi popoli si immiserisse nelle piccinerie. Ma la fantasia ebbe uno stabile indirizzo dall'indole dei cittadini, orgogliosi della loro libertà ed amanti

dei piaceri. I migliori mecenati delle arti furono questi borghesi, e naturalmente l'arte dovette adattarsi ai loro gusti. A promuovere le arti contribuì anche, almeno in parte, la magnificenza dei duchi di Borgogna, che nel 1834 divennero sovrani della regione. Finalmente, l'arte dei Paesi Bassi deve molto ad un insigne pittore e ad una trasformazione avvenuta nella tecnica della pittura. L'invenzione della pittura ad olio, merito di Uberto Van Eyck, fa epoca nella storia dell'arte moderna ; a questo trovato ed al suo autore debbono i Paesi Bassi la loro fioritura pittorica del secolo XV, ammirata ed invidiata da altre nazioni.

Fig. 13. Guglielmo IV d'Olanda (?). Miniatura delle « Heures » di Torino.

La mescolanza e l'impasto dell'olio coi colori era già conosciuta da tempo per vari casi, ad esempio per la coloritura delle statue. Ma la tecnica della pittura consisteva nella sovrapposizione di vari strati di colore, lasciando che uno si asciugasse prima di sovrapporvene un altro, e distendendo per ultimi sulla superficie gli strati determinanti le luci, le ombre più delicate e i semitoni. I colori macinati ed impastati con sostanze resinose, ed anche con miele e latte di fico, si preparavano apposta per ciascun tono e si stendevano sulla tavola con un pennello sottile. Nella pittura ad olio invece i colori si distendono allo stato liquido e si mescolano tra loro sul quadro stesso ; in questo modo si ottiene una gradazione

di tinte incomparabilmente più delicata; i colori sono più trasparenti, si fondono, penetrano l'uno nell'altro, come avviene in natura. Soltanto in questa maniera la pittura può rappresentare fedelmente l'aspetto delle cose. Con questo nuovo trovato il popolo dei Paesi Bassi, che tendeva per indole, inconsciamente, ad adornare ed abbellire la vita, a magnificarla con le arti rappresentative, a gareggiare di verità con la natura stessa, potè dirsi padrone d'uno strumento perfetto.

Fig. 14. Sportello del polittico di Gand (serie superiore). Museo di Berlino.

È fuor di dubbio che di questa maniera di pittura fu inventore il Van Eyck, ed è quasi accertata la data dell'invenzione, il 1410. Ma della vita di questo uomo insigne non abbiamo che scarse notizie. Si ritiene comunemente che sia nato a Maaseyck, a settentrione di Maestricht, circa il 1366, e che insieme a suo fratello minore Giovanni (Jan) sia venuto a stabilirsi a Gand, dove però è accertata la sua presenza soltanto nel 1424. Quivi egli acquistò buona riputazione nella pittura, ed un ricco patrizio, Jodoco Vyd, gli commise un dipinto per la sua cappella gentilizia nella chiesa di S. Bavo. È questo il celebratissimo polittico di Gand, la maggiore fra tutte le opere dei Van Eychk e della scuola. Uberto morì nel 1426, poco dopo cominciato il lavoro, che fu proseguito dal fratello Giovanni, e compiuto nel 1432. Il polittico di Gand, ora disperso in vari luoghi (Gand, Berlino, Bruxelles), era a doppi sportelli. Aprendolo si vedeva nella metà superiore della tavola di fondo Dio Padre, con la Vergine e il Battista, ed Angeli sonanti e cantanti (fig. 14), tutte figure di grandezza naturale, e nelle sottili tavole estreme Adamo ed Eva (fig. 15 e 16). Nelle figure di Adamo e d'Eva come in quelle degli Angeli è evidente che l'artista si attenne al

Fig. 15. Adamo. Dal polittico di Gand. Bruxelles.

vero più che non nelle figure del mezzo, alle quali volle principalmente dare espressione di maestà; tuttavia anche in queste i panneggiamenti e le minuzie rivelano l'accuratissimo studio del vero. La tavola inferiore del mezzo (fig. 17) rappresenta l'Adorazione dell'Agnello, il quale è nel centro sopra un altare, adorato da Angeli in ginocchio; davanti all'altare in primo piano la fontana della vita; a destra di chi guarda i rappresentanti del cristianesimo, a sinistra i profeti dell'Antico Testamento e dietro questi, in atto meditabondo, i poeti e i filosofi dell'antichità pagana. Sugli sportelli sono effigiate varie genti che accorrono con santo zelo al sacrifizio; a destra un gruppo di splendidi cavalieri (fig. 18); a sinistra penitenti, eremiti, pellegrini, tra i quali giganteggia san Cristoforo (fig. 19). Sulle facce esterne degli sportelli è dipinta l'Annunciazione (fig. 20 e 21) con un bellissimo sfondo di una via di Gand; ci sono anche i ritratti del committente Jodoco Vyd e di sua moglie, accompagnati dai santi titolari della chiesa, san Giovanni Battista e s. Giovanni Evangelista. Quanta parte di questo grande lavoro spetti a ciascuno dei fratelli, è un problema tutt'ora insoluto. Certamente la composizione è del fratello maggiore. Nell'esecuzione non c'è unità. Ad esempio, il paesaggio nell'Adorazione dell'Agnello non corrisponde esattamente a quello degli sportelli, e gli orizzonti di questi sono diversi. Ma questi particolari non bastano per determinare dove Uberto abbia interrotto il lavoro e Giovanni l'abbia ripreso. Sia nella tavola di mezzo che negli sportelli è ammirabile la disposizione

Fig. 16. Eva. Dal polittico di Gand. Bruxelles.

dei gruppi; la schiera dei cavalieri è cosa viva; anche il paesaggio è dipinto con infinito amore e con senso squisito del vero.

Fig. 17. Adorazione dell'Agnello. Tavola di mezzo (inferiore) del polittico di Gand, di Uberto e Giovanni Van Eyck. Gand, Chiesa di S. Bavo.

È meglio nota la vita di Giovanni Van Eyck. Nel 1422 era all'Aia, al seguito di Giovanni di Baviera; morto questo, nel 1425 entrò al servizio di Filippo il Buono duca di Borgogna, che lo ebbe molto caro e lo mandò più volte in viaggio

JAN VAN EYCK — L'UOMO DAL GAROFANO.

(Berlino, Museo Imperatore Federico).

(ad es. a Lisbona nel 1428, per chiedere la mano di una principessa portoghese). Giovanni Van Eyck visse per lo più a Bruges, ma lavorò anche per tempo più o

Fig. 18. I Principi. Sportello inferiore sinistro del polittico di Gand. Museo di Berlino.

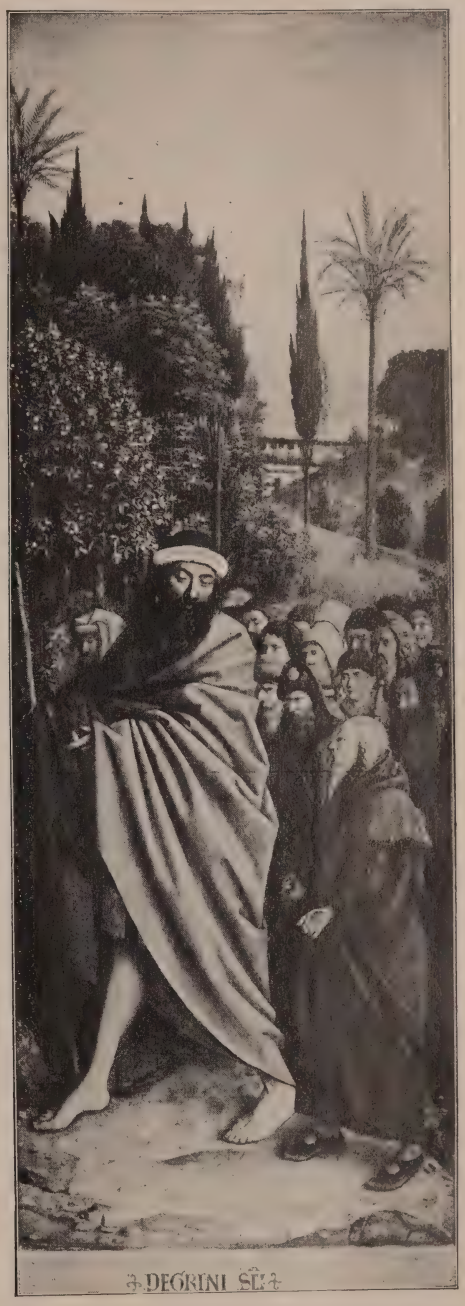



Fig. 19. I Pellegrini. Sportello inferiore destro del polittico di Gand. Museo di Berlino.

meno lungo a Lilla e Cambrai. Morì a Bruges nel 1441. Pare che, avendo ricevuto tanti onori, egli sentisse altamente di sè; infatti i suoi quadri per lo più sono firmati.

Egli uscì dalla schiera degli artefici borghesi, ma i suoi quadri non eccellono per ricchezza e profondità di fantasia. Le sue opere migliori sono i ritratti, e questo forse gli procurò tanto favore nelle Corti. Anche nei quadri di soggetto, religioso, ad es. la Madonna col Cancelliere Rollin (fig. 22), il meglio sono i ritratti. Di ritratti di Giovanni Van Eyck, o autentici o a lui attribuiti per ragione di stile,

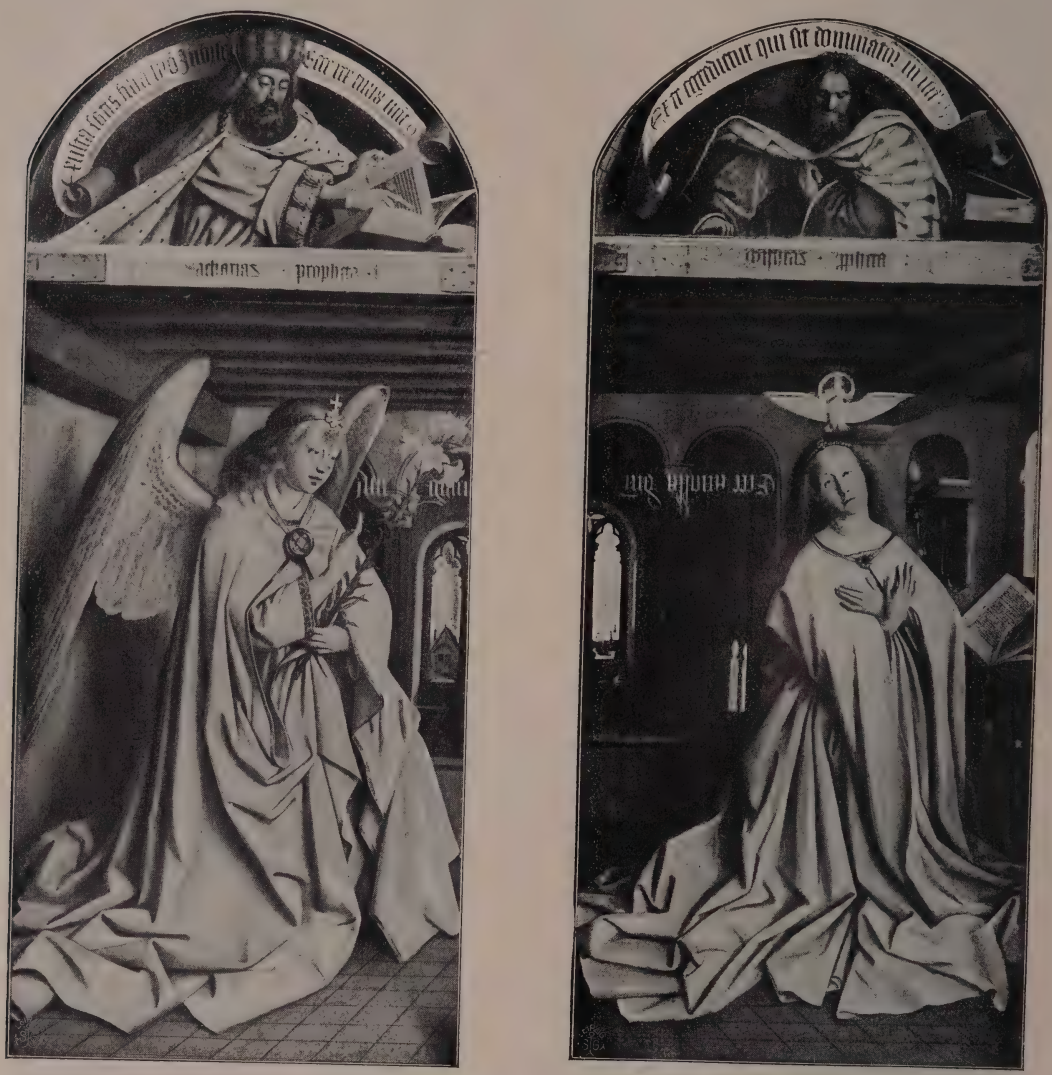


Fig. 20 e 21. Annunciazione. Sportelli superiori del polittico di Gand. Berlino.

ce n'è a Berlino (l'uomo dal garofano), a Lipsia, a Vienna, a Bruges (ritratto di sua moglie), a Londra (il mercante Arnolfini e la sua sposa). Quest'ultimo dipinto rasenta il quadro di genere: lo sposo e la sposa sono in una bella sala e si dànno la mano quasi per scambiarsi le promesse; infatti dai cronisti sappiamo che il Van Eyck dipinse anche veri quadri di genere, ad es. una stanza da bagno. Molte sono le sue Madonne, alcune delle quali, di piccole dimensioni, come quella di Dresda, per finezza di pittura, trasparenza dell'aria ed ottima prospettiva, sono

veri gioielli. Ma il tipo delle Madonne non sempre piace ; anche i panneggiamenti a linee spezzate producono talora un effetto poco gradevole.

Chi, dopo aver ammirato il grande polittico di Gand, si volge ad osservare le opere che appartengono unicamente a Giovanni Van Eyck, rimane non poco meravigliato. Giovanni batte una via affatto nuova, affrancato da ogni vincolo con la tradizione, e non ha altro fine che la verità e la viva naturalezza. Gli esseri che per loro natura sono superiori alla realtà immediata, egli non li intende

Fig. 22. Madonna col Putto e il Cancelliere Rollin, di Giovanni Van Eyck. Parigi.

bene ; li riveste delle forme consuete ; ma in questi soggetti si sente meno libero che non in quelli che può ricavare senz'altro dalla vita reale. Oltre ai ritratti, dalle teste rigorosamente vere, il meglio dell'arte sua sono gli interni, le vedute di strade, e gli arredi d'ogni sorta. Egli sa infondere un soffio di vita, mediante il colore, negli oggetti più umili ; i lampadari e gli specchi di metallo splendono di vera luce; nelle camere bene arredate e negli eleganti loggiati si sentono le dolcezze dell'agiatezza domestica ; nelle belle e pulite strade ferve la vita. Si veda ad esempio il quadro della S. Barbara (incompiuto) nel Museo di Anversa, dipinto nel 1437 (fig. 23). La santa, coi capelli sciolti, vestita d'un abito a

larghi panneggiamenti, siede davanti ad una torre, in atto meditabondo e sfoglia un libro. Mancano forse a questa figura la grazia e la profondità del sentimento. Ma quanta solidità e sicurezza nel disegno, quanta naturalezza nelle mani e nei

Fig. 23. S. Barbara, di Giovanni Van Eyck, Museo di Anversa.

capelli ! Il meglio poi è il secondo piano, fervido di vita. Vediamo frotte di operai affaccendati, di comari che si salutano e si indugiano in chiacchiere ; nello sfondo, come in molti altri quadri del nostro autore, si apre una bella campagna, con alcune chiese ed un molino a vento. Giovanni dipinge ciò che piace all'occhio, che diletta i sensi, che offre occasione all'abilità dell'artista. Egli gode in sommo

grado del mondo esterno. Dotato di uno squisitissimo senso del colore, possessore di una tecnica nella quale non si avverte affatto la fatica, Giovanni supera tutti i suoi contemporanei e non è uguagliato che da pochi degli artisti posteriori, nel dar vita e luce a tutto ciò che circonda l'uomo. In lui già appare evidente l'inizio di quell'indirizzo che più tardi fu seguito dall'arte dei Paesi Bassi.

---

Finchè visse Giovanni Van Eyck, la sua fama oscurò quella di tutti gli altri pittori. Ma non pochi di quelli che erano ritenuti suoi scolari, dopo la morte di lui vennero in grande riputazione. Ricordiamo Petrus Christus, del quale si sa che lavorò a Bruges dal 1444 al 1472. C'è di lui a Colonia, in proprietà privata,

Fig. 24. Annunciazione, di Petrus Christus.

Fig. 25. Nascita di Gesù, di Petrus Christus. Museo di Berlino.

un sant'Eligio. Il santo è effigiato nella sua officina di orefice, secondo il costume caro agli antichi maestri fiamminghi, di ravvivare i soggetti religiosi con particolari tratti dalla realtà. Altre sue opere principali sono una Madonna con santi, nell'Istituto Städel di Francoforte sul Meno, e due quadri gemelli, l'Annunciazione (fig. 24) e la Nascita di Gesù (fig. 25) nel Museo di Berlino. Anche Ugo Vand der Goes, di Gand, è annoverato tra gli scolari di Giovanni Van Eyck. Della sua vita privata, che fu poco felice (egli si ritirò da vecchio in un convento, e vi morì demente nel 1482), abbiamo sufficienti notizie; non così della sua vita artistica. Delle opere a lui attribuite una sola è accertata, il trittico dipinto per commissione del mercante fiorentino Tommaso Portinari, che dall'Ospedale di S. Maria Nuova fu trasportato agli Uffizi. La tavola di mezzo (fig. 26) rappresenta l'Adorazione dei Pastori; negli sportelli è effigiata la famiglia del committente, coi santi patroni, sopra uno sfondo di paese animato da molte figure. E' un capolavoro meraviglioso per realismo, originalità, varietà di concezione e maestria tecnica; non c'è dunque da stupirsi che l'opera, quando fu portata a Firenze nel 1480,

suscitasse una grande ammirazione tra gli artisti italiani, e che di ciò si riconoscano gli effetti nelle opere del Ghirlandaio, di Piero di Cosimo e di altri pittori.

Dopo Giovanni Van Eyck nessun pittore acquistò fama uguale a quella di Ruggiero Van der Weyden, o, come anche fu chiamato, Ruggiero de la Pasture; in Italia egli è più noto sotto il nome di Maestro Ruggiero. Nato a Tournai circa il 1400, si inscrisse ragazzo alla maestranza dei pittori della sua città nel 1426; dieci anni dopo egli aveva già una riputazione stabilita, il e posto onorifico di pittore del Comune di Bruxelles. In occasione del giubileo del 1450 venne in Italia, dove ebbe commissioni dal marchese Leonello di Ferrara e dal vecchio Cosimo

Fig. 26. Adorazione dei Pastori, di Ugo Van der Goes. Firenze, Uffizi.

de' Medici. Anche in patria non ebbe penuria di committenti. Adornò il Palazzo del Comune di Bruxelles con quattro grandi tele, nelle quali rappresentò esempi di severa giustizia, quali la leggenda di Traiano, che differisce la partenza per la guerra, volendo prima render giustizia ad una povera vedova, e quella del Principe Erchembaldo, che uccide di propria mano un suo nipote malfattore. Questi quadri andarono perduti, e non sappiamo se abbiano servito di modello ai molti quadri ed arazzi (Berna) che rappresentano simili soggetti. Di certo sappiamo soltanto, che queste figurazioni erano un ornamento consueto dei Palazzi comunali, e che se ne formò un vero tipo.

Fig. 27. Adorazione dei Magi, di Ruggiero Van der Weyden. Pinacoteca di Monaco.

Fig. 28. Deposizione dalla Croce, di Ruggiero Van der Weyden. Madrid, Prado.

Maestro Ruggiero, a differenza del Van Eyck, dipinse pochi ritratti, sebbene ne abbia collocati molti nei suoi quadri di soggetto religioso, che ci restano in gran numero. Lavorò per le chiese di Lovanio, per l'Ospitale di Beaune (Giudizio Universale), per la chiesa della nuova città di Middelburg (trittico della Nascita di Gesù, ora a Berlino), per la chiesa di Sant'Uberto in Cambrai (opera che probabilmente è la stessa che si conserva a Madrid: un trittico contenente il Peccato originale, la Crocifissione e il Giudizio Universale), per l'abbazia di Ambierle presso Rouen (trittico con la parte di mezzo ornata di intagli e, negli sportelli, le figure dei donatori e dei loro santi patroni). A queste opere è da aggiungere il trittico dei Sette Sacramenti oggi nel Museo di Anversa, che per il suo tempo è un capolavoro di prospettiva lineare. Tra i piccoli quadri per oratorii domestici sono da ricordare specialmente i due trittici che si conservano a Berlino, opere giovanili del Maestro. Uno di questi, proveniente da Miraflores (Spagna), è la sua prima opera datata (1445) e rappresenta Maria con Gesù Cristo in tre momenti: la Nascita, la Morte e la Risurrezione. L'altro rappresenta la Nascita di Giovanni, il Battesimo di Cristo e la Decapitazione del Battista. Maestro Ruggiero morì nel 1464. Oltre ai soggetti tradizionali, come la Madonna in trono circondata da santi, i Magi ecc., tra i quali è da ricordare specialmente il quadro di Monaco (fig. 27) contenente il ritratto in ginocchio del duca Filippo il Buono di Borgogna e quello di Carlo il Temerario che si toglie il cappello, egli dipinse anche qualche soggetto nuovo, come il Giudizio Universale, la Deposizione dalla Croce, che trattò più volte acquistando grande fama (fig. 28),

Fig. 29. S. Luca che ritrae la Madonna, di Ruggiero Van der Weyden, Pinacoteca di Monaco.

ed il Seppellimento di Cristo. La sua fantasia inclina fortemente al drammatico, al patetico ; il senso della forma, educato allo studio della scoltura in pietra, che più volte gli piacque come cornice dei suoi quadri, ha però qualcosa di duro, di aspramente naturalistico. I suoi corpi sono disegnati a linee taglienti, ma anche bene illuminati. Ogni più minuto particolare è nitidissimo e l'occhio percepisce distintamente gli oggetti anche nelle più lunghe prospettive di strade (v. la Madonna e san Luca, di Monaco, fig. 29).

Alcuni quadri che un tempo andavano sotto il nome di Maestro Ruggiero, ma differenti dagli altri per un colorito particolare, per un modellato più morbido e per maggiore varietà di gradazioni nelle ombre, sono ora attribuiti ad un pittore detto « il Maestro di Flemalle » dal nome di un convento di Cistercensi presso Liegi, al quale apparteneva un trittico di cui si conservano gli sportelli nell'Istituto Städel. Un tempo a questo ignoto pittore si dava il nome di « Maestro del trittico De Merode », perchè questa famiglia belga possedeva appunto un suo trittico. Oltre agli sportelli del trittico di Flemalle, contenenti le figure grandi al vero della Madonna e di santa Veronica, e ad una delle facce esterne dei detti sportelli sulla quale è dipinta, a tinta grigia sopra grigio, la Trinità (Dio Padre col corpo di Cristo tra le braccia e la Colomba sopra una spalla di Cristo), l'Istituto Städel possiede di questo artista un frammento di grande polittico, che rappresenta il Buon Ladrone in croce ; delle figure sottostanti non resta che la metà superiore. Le teste esprimono

Fig. 30. S. Giovanni Battista col canonico Enrico Werl, del Maestro di Flemalle. Madrid, Prado.

a meraviglia i moti dell'animo ; l'anatomia è trattata molto bene, e così le stoffe (ad es. il sudario trasparente della Veronica): tutti pregi questi che fanno riconoscere nell'anonimo Maestro uno dei migliori epigoni della scuola di Gand. Si può per approssimazione stabilire il tempo in cui egli fiorì, deducendolo dal fatto che sopra lo sportello sinistro di un trittico che appare di sua mano (lo sportello destro è a Madrid - fig. 30 - e la tavola di mezzo andò perduta) si legge, accanto al nome del committente, Enrico Werl canonico di Colonia, la data 1438.

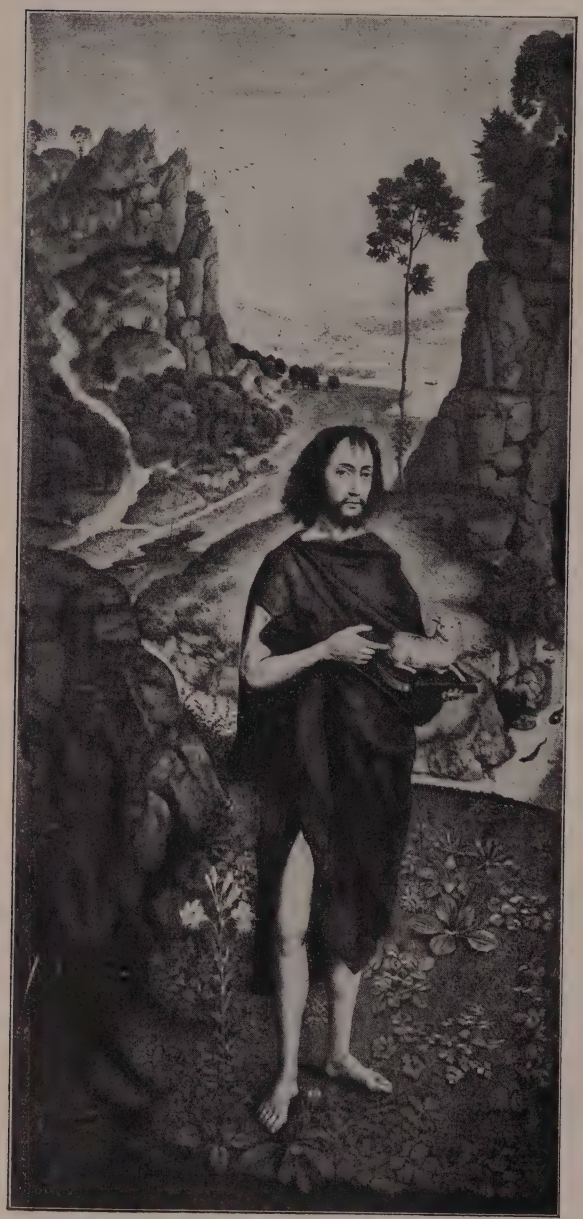


Fig. 31. S. Giovanni Battista, di Dirk Bouts. Sportello del polittico di Malines Monaco.

Senza dubbio nella estimazione dei contemporanei Maestro Ruggiero fu tenuto, se non superiore, almeno non inferiore al Van Eyck, sebbene non lo uguagliasse nel calore e pastosità del colorito e nell'eccellenza del chiaroscuro. Nessun maestro fiammingo operò così grandi effetti sulla generazione seguente come il Van der Weyden. Alle sue opere si ispirarono alcuni pittori tedeschi, e molti fiamminghi. Dirk Bouts è ritenuto uno di questi, per ragioni di stile. Che poi il Memling fosse scolaro di Maestro Ruggiero è accertato da antiche notizie.

Dirk (o Dierick) Bouts nacque ad Haarlem, sede principale della pittura olandese, non inferiore alle città fiamminghe di Bruges e di Gand. Nel 1450 si trasferì a Lovanio, dove chiuse nel 1475 la sua vita operosa. Nei suoi dipinti c'è non poco di Maestro Ruggiero : il disegno secco ed angoloso, la cattiva scelta dei modelli, in causa della quale molte sue figure sono rozze e sgradevoli, il vigore e la naturalezza dell'espressione. Ma nel colore egli si discosta dai suoi predecessori. I suoi colori sono pastosi, intensi e luminosi, specialmente il rosso e il verde. In ciò questo Olandese supera Maestro Ruggiero. Si ritiene come suo capolavoro il grande trittico della chiesa di S. Pietro in Lovanio, dipinto nel 1466 e oggi smembrato. Gli sportelli, che rappresentano fatti dell'Antico Testamento allusivi alla Cena ed alla Comunione, si

conservano a Monaco (Melchisedech, la manna nel deserto) e a Berlino (la Pasqua degli Ebrei, Elia nutrito da un angelo); la tavola di mezzo è tuttora al suo posto a Lovanio. Due « quadri di giustizia », dipinti nel 1468 per il Palazzo Comunale di Lovanio, sono oggi nella Pinacoteca di Bruxelles; rappresentano fatti della leggenda di Ottone III imperatore, con figure grandi al vero. Anche in queste pitture Dirk Bouts manifesta la sua potenza di colorista, specialmente nelle teste, che hanno del ritratto; ma sbaglia le proporzioni, che sono troppo lunghe, e dimostra chiaramente che egli non era fatto per la rappresentazione drammatica di un avvenimento. Citiamo ancora un'altra opera, alla quale manca l'autenticità materiale, ma che per ragioni di stile è da attribuire a Dirk Bouts. E' un trittico che ha nella tavola di mezzo l'Adorazione dei Magi, e negli sportelli san Giovanni Battista e san Cristoforo; si trova nella Pinacoteca di Monaco. Nella disposizione e nei caratteri delle figure non c'è gran differenza dalla maniera seguita nelle vicine città di Bruges e di Bruxelles, ma la concezione ha più del borghese, e le teste hanno fattezze meno nobili e più secche. Ma se si guarda il prato fiorito e il ruscello nella tavola con s. Giovanni Battista (trittico di Malines, fig. 31) e in quella di s. Cristoforo l'oscuro precipizio che nello sfondo si apre in una bella riviera illuminata dal sole mattutino, giustizia vuole che si riconosca a Dirk Bouts lo squisito e poetico senso delle bellezze naturali, che è nell'indole dei pittori olandesi. Già ai suoi tempi Karel Van Mander, il Vasari dei Paesi Bassi, celebrava Haarlem come la città dove era in fiore « l'ottima maniera » della pittura di paese.

Haarlem si gloria di due altri insigni pittori, Alberto Van Ouwater, del quale il Museo di Berlino possiede l'unica opera certa, una Risurrezione di Lazzaro citata

Fig 32. Sportello del trittico di Danzica, del Memling (?).

da Karel Van Mander, e Gerrit Van Haarlem o Geertgen Van Sint Jans, scolaro del precedente e morto in giovine età. Questo pittore predilige un biondo chiarissimo, e nei tipi rasenta la caricatura o il comico popolaresco. Di lui il Museo d'Amsterdam possiede una Sacra Famiglia (in una chiesa gotica disegnata con bella prospettiva), l'I. R. Museo di Vienna alcune parti di un polittico assai grande, dove è da ammirare specialmente, per la bellezza del colorito, lo sfondo di paese, e il Museo Rudolfino di Praga un trittico.

Fig. 33. Nascita di Gesù. Sportello del trittico di S. Giovanni, di Hans Memling. Bruges.

Hans (Giovanni) Memling, probabilmente di origine tedesca, anzi nativo di Magonza, era, come si sa da documenti, verso la fine del 1470 domiciliato in Bruges, e pare che da un anno vi lavorasse per proprio conto. L'opera del Memling si inizia col celebre Giudizio Universale della chiesa di S. Maria in Danzica (fig. 32), predato nel 1473 da un armatore di questa città, e si chiude col grandioso trittico del Duomo di Lubecca, di cui la tavola di mezzo rappresenta la Crocifissione, con la data 1491. Tuttavia l'esecuzione di questa tavola centrale non è tale da potersi ascrivere al Memling, ed è lecito dubitare che neppure l'invenzione sia interamente sua. Ma i quattro Santi degli sportelli sono opera eccellente: quattro poderose figure maschili stupendamente colorite. Non essendoci prove che il Memling abbia collaborato al trittico di Danzica, la cosa rimane dubbia. A chi voglia giudicare di questo maestro conviene meglio atte-

HANS MEMLING — MADONNA.

HANS MEMLING — MARTINO VAN NIEUWENHOVE.
(Bruges, Ospedale di S. Giovanni).

nersi nelle sue opere autentiche, esistenti nella sua città di Bruges, e specialmente a quelle dell' Ospedale di S. Giovanni. Per questo Ospedale egli fece uno stupendo polittico, cominciato nel 1478, rappresentante le Nozze di s. Caterina e vari fatti della vita di s. Giovanni Battista e di s. Giovanni Evangelista. Sulla faccia interna di uno degli sportelli è dipinta la Nascita di Gesù (fig. 33). Inoltre lo stesso Ospedale possiede di Hans Memling un quadro d'altare con l'Adorazione dei Magi,

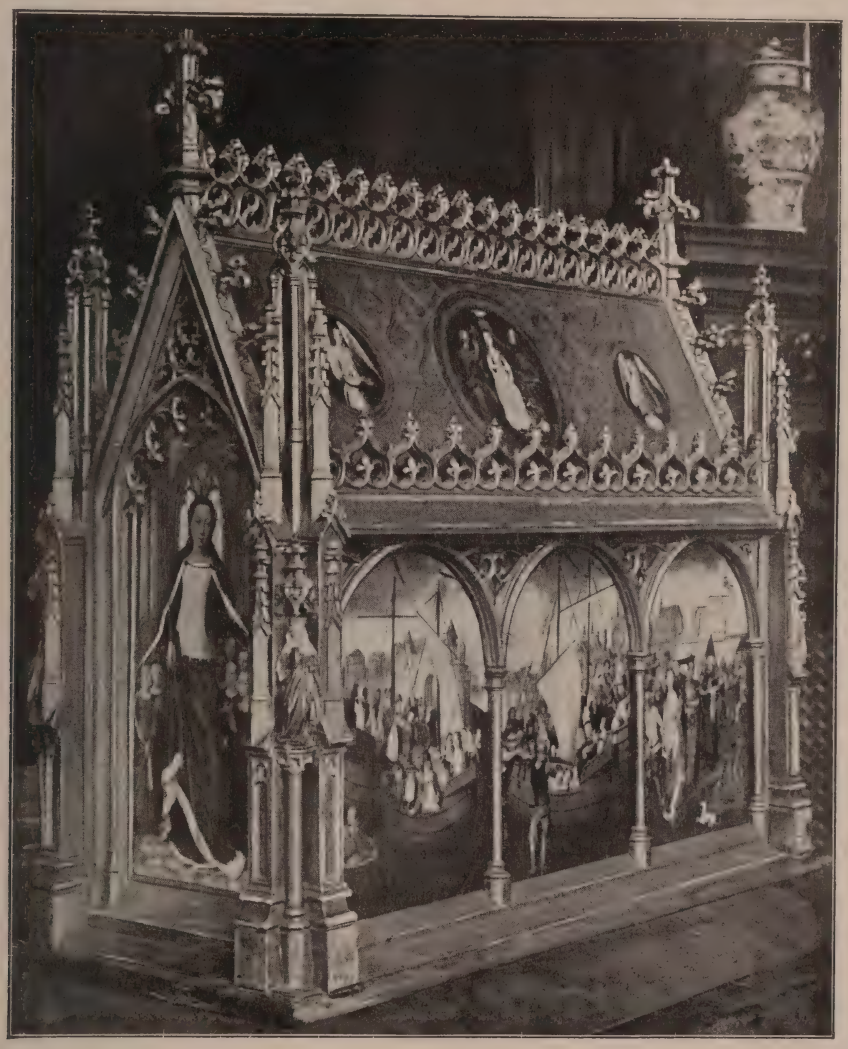


Fig. 34. L' Arca di s. Orsola, di Hans Memling. Bruges.

un dittico che da una parte rappresenta la Madonna e dall'altra il donatore Martino di Nieuwenhove, uomo bello e giovine, sullo sfondo di una camera bene arredata, in atto di preghiera; possiede ancora l' Arca di s. Orsola, con sei pannelli nei quali è dipinta la leggenda della santa (fig. 34). Tra le altre opere del Memling abbiamo molte e belle Madonne in trono col Bambino, ora circondate da sante, ora da angeli, ora coi ritratti dei donatori; tali sono quelle di Chatswort (Raccolta Devonshire), di Vienna (Galleria Liechtenstein e Galleria Imperiale), di Fi-

renze (Uffizi), della Galleria di Berlino e del Louvre. Amante della pittura narrativa e fiducioso nelle sue doti di pittore squisito e nella sua abilità prospettica, il Memling talora ha l'ardimento di raccogliere parecchi soggetti sopra una sola tavola, formando una pittura ciclica; di ciò sono esempio la Passione di Gesù (Pinacoteca di Torino) e la Vita di Maria (Pinacoteca di Monaco). Come ritrattista egli non ci lasciò figure caratteristiche e parlanti come quelle di Giovanni Van Eyck; tuttavia i suoi ritratti, specialmente di donne a mezza figura, ad esempio quelli che esistono ad Anversa, Bergamo, Bruxelles, Firenze (Uffizi e Palazzo Corsini), all'Aia, a Colonia (Oppenheim), a Venezia (Accademia), sono tra i migliori dell'antica scuola dei Paesi Bassi. Chi consideri l'opera artistica del Memling nel suo complesso lo giudica inferiore soltanto a Giovanni Van Eyck. Riesce meglio nei soggetti tranquilli; nelle teste femminili la scelta è più accurata che nei maestri precedenti; il colorito è luminoso, leggiadrissimo e delicato; il senso della natura vivente si manifesta nelle varie e belle macchiette con le quali egli anima i fondi di paese.

Dagli albori della pittura nei Paesi Bassi alla morte del Memling (Bruges 1494) passano tre generazioni. I tre celebri maestri, Giovanni Van Eyck, Ruggiero Van der Weyden e Memling, segnano tre periodi nella storia dell'arte. Il fondamento posto dai fratelli Van Eyck rimase immutato; il che prova quanto grande effetto abbiano prodotto gli antichi maestri. Anche nella tecnica appena può dirsi che ci sia stato qualche progresso. Qualche modificazione avviene nell'armonia dei colori, ora più duri, ora più fluidi, ora più intensi, ora più chiari; i toni medii e il passaggio dall'ombra alla luce in un maestro sono più grigi e freddi, in un altro più caldi; ma nel complesso i procedimenti tecnici non mutano. Maggiori variazioni avvengono nei soggetti e nel modo di sentire degli artisti. Il simbolismo, l'intenzione educativa, frequenti nei dipinti dell'antica generazione (ad es. la Fonte della Vita, di Madrid, e le molte ripetizioni dei Sette Sacramenti), sono già cose estranee alla generazione seguente. Anche l'intonazione patetica, passionale, così evidente nelle opere di Maestro Ruggiero, non dura a lungo. Nel suo tempo Ruggiero appare quasi un intruso, che bruscamente interrompe il consueto andazzo della scuola. Infatti tra lui e la maggior parte dei discepoli del Van Eyck c'è una differenza di razza. I giovani maestri fanno del loro meglio quando hanno da rappresentare soggetti e sentimenti tranquilli. Accettano di necessità dai committenti soggetti diversi, come i Martiri (Dirk Bouts a Lovanio ed a Bruges), il Giudizio Universale, la Passione; ma non si sentono veramente al loro posto se non nei soggetti dove l'azione scarseggia, dove non si richiede dai personaggi una forte commozione, ma soltanto un sentimento calmo e sereno. Di conseguenza anche il senso della forma prende un indirizzo diverso. Le forme diventano più molli e pieghevoli. Agli antichi maestri la grazia femminile e l'amabile monelleria dei bambini erano materia estranea; essi non sapevano dipingere nelle loro opere la bellezza della donna e del fanciullo. Nelle Madonne del Memling e dei suoi contemporanei il progresso è evidente. Le fattezze sono più leggiadre, l'espressione è più soave e più varia, ogni cosa è più fresca e più gioviale. Nei ritratti maschili di Giovanni Van Eyck e della sua scuola c'è maggior forza che in quelli del Memling; ma i nuovi pittori sanno ritrarre la donna con più amore e con maggior conoscenza della natura femminile; questi loro ritratti sono senza dubbio migliori dei ritratti maschili, per lo più alquanto deboli.

Siccome Bruges e Gand precedettero nel culto delle arti tutte le altre città dei Paesi Bassi, così avviene che di solito nella storia della pittura si prendano in considerazione soltanto queste due città, a scapito della parte che giustamente spetta alle altre. Ma in verità non si possono trascurare Bruxelles e Lovanio, e nell'Olanda Haarlem, che hanno le loro glorie artistiche. Queste città non soltanto furono centri di attività artistica, nel senso materiale, ma ebbero pure il merito di aprire nuove vie alla fantasia dei pittori. Nessun dubbio che per Ruggiero Van der Weyden non fu cosa indifferente l' esser nato nel Brabante, in ciò certo sta la ragione della sua preferenza per il genere patetico. Similmente i pittori olandesi fin dai primi tempi hanno certe caratteristiche comuni: l'ovale acuminato delle teste, le varie e bizzarre acconciature del capo, e specialmente la vivace fantasia che si manifesta nei magnifici sfondi d'architettura o di paese. Se i Paesi

Fig. 35. Madonna con sante ed angeli, di Gerardo David. Rouen.

Bassi non fossero stati devastati dal furore degli Iconoclasti, possederemmo certo un maggior numero di pitture, che potremmo classificare in vari gruppi indipendenti, mentre oggi tutta la pittura di queste contrade va sotto il nome di « scuola del Van Eyck ». Di certo si sa soltanto, che fino dal secolo XV molti artisti dei Paesi Bassi settentrionali si trasferirono a Bruges, come più tardi ad Anversa, perchè in queste due città, che erano emporii mondiali, trovavano più facilmente da vivere.

Uno di questi immigrati è Gerardo David di Oudewater, del quale conosciamo la vita da quando si stabilì a Bruges (1484) fino alla sua morte (1523). Gerardo David non fu scolaro del Memling. La sua prima grande opera sono due « quadri di giustizia » per la sala degli scabini di Bruges, compiuti nel 1498, ed ora conservati nell'Accademia; rappresentano con terribile verità l'iniquo giudizio del giudice Sisamne e la sua meritata punizione. Nel modo di dipingere e nell'armonia dei colori il David ha certe sue particolarità, che forse derivano dalla tradizione

olandese. Ma per altri rispetti egli è il vero continuatore del Memling; infatti il suo ideale sono i soggetti quieti, l'immagine della vita tranquilla, e le graziose figure femminili, alle quali dedica tutte le sue cure. Le tendenze ed il valore del David appaiono massimamente da alcune sue opere, quali uno sportello, che è quanto rimane di un trittico, sul quale è dipinto il donatore, canonico Bernardino Salviati, con tre santi (Galleria Nazionale di Londra) ed anche meglio dalla Madonna in trono, circondata da sante riccamente ornate e da angeli che suonano, che è nel Museo di Rouen (fig. 35). Ma quando il David si arrischia a dipingere azioni vivaci, la sua potenza artistica vien meno. Nel trittico dell'Accademia di Bruges la tavola di mezzo, il Battesimo di Gesù, rispetto all'azione è cosa assai debole; ma nello sfondo di paese e negli sportelli, dove il David dipinse una Madonna e i donatori coi loro Santi patroni, rivediamo le migliori qualità dell'artista, cioè la varietà e la leggiadria delle figure femminili tolte dal vero, la fusione dei colori, l'abilità con la quale sono resi il luccichìo degli ori e vari riflessi delle stoffe, il paesaggio cui l'abbondanza di particolari non toglie armonia. Sotto questo aspetto Gerardo David precorre l'arte olandese più tarda, nella quale il senso del vero appare così squisito; ma nelle opere sue e dei suoi contemporanei c'è però sempre una certa povertà di idee. Esse non riflettono che un solo aspetto della vita; una esistenza splendida, ma oziosa e monotona. Se le sedi dell'arte non si fossero spostate, se gravi avvenimenti non avessero mutato lo spirito del popolo, c'era pericolo che quest'arte cadesse nel fiacco e nel volgare. Ma intanto la pittura pei Paesi Bassi trionfava e riempiva il mondo della sua fama.

La nuova tecnica pittorica, con la quale si ottenevano così meravigliosi risultati, acquistò presto grande rinomanza ed incitò alla imitazione. Nella pittura ad olio i Fiamminghi furono maestri agli altri popoli. Nell'anno 1445 in Barcellona il maestro catalano Luigi Dalman dipingeva una tavola che nel concetto e nella tecnica appartiene totalmente alla maniera di Giovanni Van Eyck. Alquanto più tardi il pittore avignonese Nicola Froment, per commissione dell'effimero re Renato d'Angiò, dipinse il trittico del Roveto ardente (Aix) nel quale segue apertamente gli esempi fiamminghi. Di queste remote propaggini della pittura dei Paesi Bassi non c'è da meravigliarsi, quando si pensi alla grande diffusione dei quadri fiamminghi nell'Europa meridionale. L'intensità del sentimento religioso, che è loro pregio, completava in certo modo l'arte locale; inoltre essi piacevano per la bellezza del colore. Presto se ne fece commercio, o pervennero in Ispagna a titolo di regali e come tali furono molto apprezzati fino ai tempi di Filippo II. Ivi furono molto accetti anche i quadri di soggetto sacro o morale, come il Giudizio Universale, e le tavole per gli oratorii domestici. In Italia alle anime divote piacquero specialmente le graziose Madonnine, che uscivano dalle botteghe del Memling, del David e di altri pittori, artefici squisiti nel riprodurre a perfezione le minuzie della vita. Soltanto in Venezia Marcantonio Michiel, il così detto Anonimo Morelliano, nella sua *Notizia* delle opere d'arte nell'Alta Italia, compilato intorno alla prima metà del secolo XVI, enumera una lunghissima serie di pitture fiamminghe. Anche oggi esse sono assai frequenti nelle collezioni artistiche italiane.

La fama degli artisti dei Paesi Bassi nel secolo XV proviene principalmente dalle tavole dipinte ad olio, sebbene essi non trascurassero altri rami dell'arte. Ma le tele dipinte a tempera andarono tutte perdute; le scolture sacre, e specialmente

Fig. 36. Il mese di giugno. Miniatura del Breviario Grimani. Venezia, Biblioteca di S. Marco.

gli intagli in legno, nei Paesi Bassi come nella Francia settentrionale, furono in gran parte distrutti in tempi procellosi. Non si salvarono che poche opere, eseguite per l'estero, ad esempio per la Germania settentrionale. Ma ad attestare i pregi dell'antica arte fiamminga rimangono gli arazzi e non pochi manoscritti alluminati. È merito della corte di Borgogna l'aver favorito l'arte degli arazzi e la miniatura, arti che producevano opere utili soltanto ai ricchi, o di puro lusso. Fino dal secolo XV Bruxelles era una sede principale dell'arazzeria, e tuttora se

ne ammirano i prodotti a Berna (preda degli Svizzeri nella rotta di Carlo il Temerario), a Nancy, a Madrid ed altrove. Ma essendo sbiaditi i colori, manca a queste opere la maggiore attrattiva originaria. Inoltre manca qualsiasi elemento di giudizio per stabilire a quali tra i maggiori pittori appartengano i disegni di questi arazzi. Ma certi pregi della pittura fiamminga, come la fresca naturalezza, la giocondità del colore, i piacevoli accessori, i magnifici fondi, si ritrovano costantemente anche nelle arti decorative e nei maestri minori; il che prova quanta forza vitale possedesse questa pittura, e quanto profonde radici essa avesse nella coscienza popolare.

Lo stesso dicasi della miniatura. È un vieto pregiudizio il credere che le splendide miniature dei libri siano opera soltanto dei maestri più famosi, e che questi ne avessero quasi il privilegio. La miniatura era un'arte indipendente, una corporazione gelosa delle sue prerogative; questa è già una ragione per escludere la collaborazione dei pittori, salvo che per eccezione. Ciò non menoma affatto il merito delle miniature fiamminghe, le quali vengono allargando sempre più il loro campo, aggiungendo alle consuete figurazioni religiose nuovi soggetti tolti dalla storia profana. È evidente in esse l'impronta della scuola, e di qui si può anche vedere con quanta rapidità le innovazioni artistiche dei fratelli Van Eyck si propagassero in tutti i rami dell'arte; le miniature hanno gli stessi pregi dei quadri, ma non apportano all'arte nulla di nuovo, non preparano alcuna trasformazione sostanziale nè propongono nuovi fini. Anche il più celebre tra i manoscritti miniati fiamminghi, il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia, non supera la media coltura artistica. Questo codice, dopo essere passato per molte mani, venne in possesso del cardinale Grimani nel 1521. Le miniature furono eseguite verso la fine del secolo XV, da parecchi artisti a gara. È difficile discernere la parte che spetta a ciascuno di essi (la tradizione accenna a Lievin Van Lathem di Anversa ed a Gerardo Horenbout di Gand), non esistendo dei miniatori fiamminghi alcuna opera firmata o altrimenti autentica. Da tutte queste immagini spira il giocondo senso della natura, l'acuta osservazione, il piacere di riprodurre dal vero la pompa dei colori. I fogli di calendario (fig. 36), che di solito in questi codici precedono le preghiere di ciascun mese, ci rappresentano con meravigliosa verità la vita del tempo e le occupazioni del popolo.

Fig. 37. Tavola votiva di Stefano Chevalier, di Giovanni Fouquet. Berlino.

Fino dal tempo del duca di Berry (cfr. pag. 10) i miniatori francesi gareggiavano coi fiamminghi, e continuarono in questa bella emulazione. I codici miniati francesi della seconda metà del secolo XV hanno tanto maggior merito in quanto

SANTA CATERINA — MINIATURA DEL « HORTULUS ANIMAE ».
(Vienna, Biblioteca di Corte).

sono quasi le sole opere d'arte che la Francia vanti in questo tempo. La pittura francese in questo mezzo secolo produsse qualche quadro; citiamo ad esempio il trittico di Moulins, che ha nella tavola di mezzo Maria Immacolata sopra la falce lunare, e negli sportelli l'Annunciazione e i ritratti dei donatori. Il Museo di Bruxelles ha pure la Madonna col Bambino in una gloria d'angeli, e quello di Glasgow un San Vittore che presenta un canonico; queste tre pitture ora si attribuiscono comunemente ad un solo pittore, il « Maestro di Moulins ». Sono da ricordare anche la Madonna di Aix in Provenza (Maddalena), che sente molto del fiammingo, e la Madonna adorata da due sposi, al Louvre. Ma di queste opere, notevoli per una certa mollezza di forme, non si ha alcuna notizia autentica. La sola pittura francese di cui l'autenticità è stabilita, è finora l'Incoronazione di Maria di Enguerrand Charonton, di Picardia, dipinta nel 1446 e l'anno seguente collocata nella Certosa di Villeneuve-lès-Avignon; opera grandiosa, con molte figure, ma troppo mal conservata. Di altri artisti, come Giovanni Bourdichon di Tours e Giovanni Perréal di Lione, si ha notizia da documenti. Abbiamo notizie della loro vita artistica, sappiamo che ebbero favore in Corte, ma finora non conosciamo di loro alcuna opera autentica. Il più famoso tra i « precursori del Rinascimento francese », Giovanni Fouquet di Tours, il quale come il Perréal viaggiò in Italia, è celebrato principalmente come alluminatore. Il libro di preghiere che egli miniò per il regio tesoriere Stefano Chevalier, oggi nel castello di Chantilly presso Parigi, e purtroppo incompleto, ci fa conoscere un artista che pure avendo non pochi caratteri comuni coi maestri fiamminghi, come il senso del paesaggio, la varietà e la vivezza, ha di proprio la maggiore bellezza della linea e la gradevole disposizione della scena. Il suo miglior quadro, Stefano Chevalier col suo patrono s. Stefano, è nel Museo di Berlino (fig. 37). Ma il primato dell'arte nell'Europa transalpina rimane senza contrasto ai Fiamminghi, e una diligente ricerca renderà di dominio universale un'altra verità, cioè che anche nella scoltura i Fiamminghi furono precursori e maestri alle altre genti.

## 3. LA SCOLTURA E LA PITTURA IN GERMANIA NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XV.

Se la pittura dei Paesi Bassi fu apprezzata in lontane regioni e vi operò grandi effetti, è naturale che la vicina Germania più d'ogni altra nazione ne risentisse un'influenza profonda e durevole. È universalmente ammesso che dopo la metà del secolo XV la pittura tedesca è ligia all'arte fiamminga. Restano a stabilire soltanto i limiti di questa dipendenza. L'applicazione della nuova tecnica presuppone l'insegnamento personale dei maestri fiamminghi, od almeno la conoscenza diretta delle opere loro. Ma introdotta e stabilita in Germania la pittura ad olio, il che avenne tra il 1460 e il 1470, continuarono le relazioni coi Paesi Bassi? Ed è provata l'influenza dei maestri fiamminghi anche nella scelta dei tipi, nella forma e nella composizione?

Per molto tempo Ruggiero Van der Weyden fu ritenuto come il principale maestro dei pittori tedeschi nella seconda metà del secolo XV. Questa opinione era in certo modo confermata dalla esistenza di un bellissimo trittico del Van der Weyden in una chiesa di Colonia (il trittico dei Magi, oggi a Monaco, v. p. 28).

Questo fatto, se non altro, spiega la grande riputazione di Maestro Ruggiero nella regione renana. Ma recentemente al Van der Weyden si volle accompagnare Dirk Bouts, il quale, avendo lavorato nella vicina Lovanio, con maggior probabilità dovette essere conosciuto e studiato nella regione del Reno. Inoltre si ricordò a questo proposito il tradizionale costume dei Tedeschi di viaggiare per istruirsi nell'arte. Ma, a farlo apposta, nel secolo XV non si hanno che rarissime notizie di viaggi di pittori tedeschi. D'altra parte si comprende benissimo che ad esempio gli orefici tedeschi fossero ben accolti in lontani paesi, perchè vi apportavano una maggiore abilità; ma non si comprenderebbe per qual ragione un pittore fiam-

Fig. 38. Convitto in casa del Fariseo. Lunetta nel polittico di Luca Moser. Tiefenbronn (Baden).

mingo dovesse accogliere nella sua officina giovani scolari tedeschi — poichè non potevano essere che scolari —, i quali a compenso di quel che loro mancava nella tecnica non potevano apportare alcun'altra cognizione od abilità speciale nella composizione o nel disegno. Di conseguenza ci pare ragionevole non esagerare l'influenza fiamminga sull'arte tedesca. Questa influenza è un fatto innegabile — e basterebbero a provarlo le molte opere d'arte, anche intagli in legno, importate dai Paesi Bassi in varie parti della Germania —, ma non deve essere considerata come una premessa generale e necessaria per la storia artistica della Germania dopo la metà del secolo XV. La somma dei caratteri che ebbero origine e svolgimento indipendente supera di molto quella degli acquisti e derivati; e molte cose poi, che parvero di origine straniera, non sono che l'espressione di una intima affinità tra l'arte germanica e la fiamminga.

Fino dall'età così detta gotica, cioè dal secolo XIV, il senso della natura cominciò a svegliarsi; e la vita reale ad essere osservata con occhio più perspicace; l'arte già tentava con amoroso studio di derivar qualche cosa dalla natura. Di ciò

abbiamo copiose testimonianze nei monumenti funerari. E la pittura segue la via aperta dalla scoltura. Lo studio del vero appare perfino negli ornamenti dei manoscritti; le figure hanno movimenti più vivaci, nelle teste c'è un carattere personale. Nella pittura murale la prevalenza dei soggetti profani era già un incitamento allo studio del vero, nè la pittura da cavalletto poteva sottrarsi alla tendenza comune. Serva d'esempio il polittico di Tiefenbronn (Baden), dove Luca Moser di Weil dipinse sugli sportelli e nella lunetta superiore a sesto acuto alcune scene della vita di Lazzaro, di Marta e della Maddalena. Per curiosità notiamo che sulla faccia esterna degli sportelli il pittore sfogò il suo malcontento scrivendo: « Arte di cui nessuno più vuol sapere ». Ma questo malcontento non appare dal dipinto, che è piuttosto l'espressione di una vita gioconda e ben diretta ad un fine. Piace in questa pittura la vivace disposizione delle figure nel Convito in casa del Fariseo, e il caratteristico personaggio di Marta in abito ed atto di buona massaia; sono da lodare lo schietto senso dei fenomeni naturali, ed anche il tentativo, a dir vero guidato da un occhio ancora inesperto, di ottenere effetti prospettici (fig. 38). L'arte germanica era già pervenuta alla viva naturalezza prima di sentire l'influenza della scuola dei Van Eyck, la quale non le aperse nuove vie, ma la indirizzò meglio su quella che già seguiva, e senza dubbio le fu di sommo giovamento. E se la pittura tedesca non potè uguagliare la fiamminga, di ciò fu causa principale la differenza esterna nell'esercizio dell'arte.

In pochi casi è possibile saper qualche cosa delle persone che fecero progredire l'arte sulla via del lieto e sano realismo; per lo più dobbiamo contentarci di classificare i quadri nelle loro affinità o secondo caratteri esterni, denominandoli ad esempio dal possessore di questa o quella opera maggiore. La difficoltà deriva principalmente da ciò, che la maggior parte di questi maestri ebbero la loro bottega, ma è ben raro che si possa stabilire con sicurezza se un dipinto è loro opera personale o prodotto collettivo della bottega. Nelle opere dei più antichi maestri tedeschi ci sono bensì alcuni particolari tecnici facilmente riconoscibili, ed anche certe maniere, cose che facilmente passavano dal maestro ai collaboratori e ai continuatori; ma è rarissima la nota personale, che consenta di affermare sicuramente che l'autore è il tal maestro e non altri. Il mestiere prevale sull'arte, e annulla l'individualità. Di solito l'impressione che si ha da queste opere è che manchi la fusione armonica tra la pratica tradizionale e le novità introdotte nell'arte.

Due cause impedivano il fiorire della pittura in Germania: la mancanza di ricchi amatori d'arte e l'angusta visione intellettuale degli artisti, cause tra loro strettamente connesse. I committenti delle opere d'arte non sentivano le squisite attrattive delle forme, e davano la preferenza al contenuto istruttivo di esse. Vaste figurazioni della giovinezza di Gesù e della Passione, storie di Maria e simili soggetti, vere cronache dipinte, erano le opere desiderate dal popolo, di cui le inclinazioni letterarie divenivano causa determinante dell'arte; gli artisti davano quel che la gente dimandava. Piacevano le pitture cicliche, ma in dimensioni non molto grandi, collegate secondo leggi architettoniche. I polittici degli altari sono composti di molte tavole, non separate che da sottili cornici; le figure sono piccole, i colori smaglianti e ben conservati; ma questa vivezza di colorito serve principalmente a dar risalto alle singole figure, e non c'è quasi l'intenzione di un effetto armonico.

Fig. 39. Crocifissione, del Maestro della Vita di Maria. Monaco.

Molti ostacoli impedivano all'arte di raggiungere la perfezione della forma. Sebbene l'arte germanica nel secolo XV abbia lo stesso fondamento che la fiamminga, ci volle maggior tempo prima che in Germania venisse in fiore il ritratto. Nei Paesi Bassi fin dai tempi di Giovanni Van Eyck il ritratto era una forma d'arte che stava a sè, anzi era il caposaldo anche nelle grandi composizioni religiose. In Germania sino alla fine del secolo XV si continuò a dipingere i ritratti a guazzo od a tempera sulla carta o sulla tela, e sebbene gli artisti tedeschi nelle pitture sacre generalmente si attenessero alla naturalezza, tuttavia si osserva spesso che scelto un tipo essi lo ripetevano volentieri; il loro occhio non è ancora esercitato a cogliere l'infinita varietà della vita. Similmente nei panneggiamenti è raro che sappiano evitare le linee rigide e angolose. Questo modo di panneggiare, proprio

del senso pittorico di questi artisti, favorito anche dall'assiduo esercizio dell'incisione, sia in rame che in legno, fu portato all'eccesso. Tuttavia è da notare che la forte e profonda espressione del carattere è nell'indole dell'arte germanica, e facilmente assume un qualcosa di fantastico; pregio al quale necessariamente corrispondono certi difetti.

La storia dell'arte italiana è in sostanza la storia di alcuni centri artistici privilegiati. Chi la studia nelle sue grandi linee può senza danno della verità storica sorvolare sulla vita artistica delle città minori, sebbene anche queste abbiano i loro meriti. L'opera degli artisti lombardi del secolo XV, dei Maestri Campionesi, dei Maestri delle Masegne, non decise delle sorti dell'arte italiana. Ma nello studio dell'arte germanica questo metodo sarebbe errato e sterile. La Germania non ebbe

Fig. 40. Tavola di mezzo dell'altare di S. Tommaso, Colonia.

centri artistici che dessero norma assoluta nel campo dell'arte. Molte regioni tedesche hanno meriti uguali; ciascuna si gloria di valenti artisti, ma questi per lo più non operarono fuori del territorio nativo. Soltanto sul principio del secolo XVI Augusta (Augsburg) e Norimberga divengono sedi principali dell'arte, e sorgono artisti affrancati dalle consuetudini paesane e dotati di vera potenza creatrice. Fino a quest'epoca la storia dell'arte tedesca non segue un cammino ascendente, ma è piuttosto paragonabile ad una serie di modeste colline, di altezza a un di presso uguale. Ulteriori e accurate ricerche — e molto resta ancora da studiare — potranno ampliare ed arricchire il quadro, ma non recare alcun mutamento sostanziale.

---

La prima scuola che fu conosciuta dagli studiosi, grazie alle laboriose ricerche e collezioni fatte dai fratelli Boisserée sul principio del secolo XIX, è la *scuola renana,* che ebbe sua sede principale in Colonia. I documenti d'archivio ci conservarono molti nomi di pittori, ma finora non si è potuto stabilire con certezza a chi appartenga ciascuna delle pitture d'altare tuttora esistenti. Perciò allo studioso non resta che classificare i dipinti secondo la loro affinità, e denominare i pittori da qualche opera principale: espediente anche questo non perfettamente sicuro. Resta inoltre la quasi impossibilità di distinguere l'opera personale del maestro da quella della bottega od officina.

Il Museo di Colonia possiede i resti di un dipinto d'altare che appartenne in origine alla Certosa di Colonia e da questa passò alla Collezione Lyversberg; da quei resti si arguì l'esistenza di un pittore, che fu denominato appunto il « *Maestro della Passione Lyversberg* ». Ma sotto questo nome sono compresi parecchi pittori, tra i quali merita special menzione, come il più valente, il « *Maestro della Vita di Maria* », di Monaco. Le tavole conservate a Monaco erano parte di un altare della Madonna nella chiesa di S. Orsola in Colonia, e rappresentano i fatti principali della vita di Maria, ossia l'incontro di s. Gioachino e s. Anna sotto la Porta Aurea, la Natività, la Purificazione e l'Assunzione (v. fig. 39). Della più antica scuola di Colonia non ci sono che pochi tratti; si vede lo sforzo non sempre fortunato dell'artista verso una più viva naturalezza. Il carattere individuale è più spiccato nelle figure maschili che nelle femminili, ma anche in queste le teste sono più varie, e meglio disegnate che non i corpi, i quali sono alquanto esili. Il primo piano è abbellito da una rigogliosa vegetazione, ma invece dello sfondo naturale c'è il campo d'oro; costume che generalmente i pittori di Colonia conservarono lungo tempo. Essi non sanno ancora rappresentare al vivo i forti movimenti; riescono meglio, anche per effetto della tradizione, nel ritrarre la calma o il moto lievemente accennato. Tra il 1460 e il 1480 emerge tra i pittori di Colonia, per severità di stile e naturalezza, il Maestro di S. Severino, così denominato da alcune figure di Santi da lui dipinte nella chiesa di questo nome. La sua maniera dura, ma forte e vivace sia nel disegno che nel colore, appare principalmente nella Adorazione dei Magi del Museo di Colonia e in tre Santi del Museo di Schwerin. Alquanto più recente è il Maestro dell'altare di S. Tommaso nel Museo di Colonia (fig. 40); la maniera di questo artista è più ornata, ma a scapito della naturalezza, specialmente nelle teste femminili e in certe figure isolate, che hanno dello statuario (S. Bartolomeo ed altre figure nella Pinacoteca di Monaco).

---

Le correnti che verso la metà del secolo XV pervasero gran parte della nazione tedesca, nella regione renana ebbero breve durata; ivi all'inizio del secolo seguente era già finito lo sviluppo autonomo dell'arte paesana. Cresce l'influenza fiamminga e la dipendenza dell'arte dalle provincie vicine, anche nel campo della scoltura, che del resto nell'antica scuola di Colonia aveva importanza minore che la pittura. Volentieri si chiamano artefici stranieri per le opere di maggior mole. Così il leggìo di pietra di S. Maria del Capitolo di Colonia fu fatto a Liegi, ed anche i grandi altari intagliati di Calcar e di Xanten (Düsseldorf), ammirabili per la varietà e vivacità delle figure, sono opera di artefici olandesi, o di vestfaliani che impararono l'arte in Olanda.

Fig. 41. Madonna. Statua in legno di Hans Multscher. Sterzing.

Quanto al merito e alla durata della tradizione artistica la Vestfalia non è da meno della regione renana. Se Colonia vanta il suo Stefano Lochner, la Vestfalia si gloria del Maestro di Liesborn (circa il 1460), autore di pitture d'altare (Cristo in croce con santi e storia della giovinezza di Gesù), delle quali si conservano frammenti nella Galleria Nazionale di Londra e nel Museo Provinciale di Münster; questo maestro dimostra squisitezza di sentire, specialmente nelle soavi figure femminili. Naturalmente i suoi successori furono anche più di lui fedeli osservatori del vero. Soest, Dortmund e Münster ebbero parecchi operosi pittori, e di questi, come di quelli che lavorarono a Calcar, conosciamo anche i nomi. Le loro figure sono alquanto rozze, senza alcun tratto geniale, ma non si può negare a questi pittori lo studio severo dell'azione, e la probità artistica. Con loro gareggiarono molti intagliatori in legno, le cui opere, frammiste a quelle degli scultori fiamminghi, sono sparse nella Germania settentrionale, e specialmente nelle città anseatiche.

---

Molto più che le scuole renane hanno importanza nella storia dell'arte tedesca i maestri d'origine alemanna e sveva. In questa parte del territorio ger-

manico si preparò il fondamento di una rigogliosa fioritura artistica. In Ulma nel 1427 si ha la prima menzione dello scultore e pittore Hans Multscher, probabilmente in occasione del compimento interno del Duomo; si sa che egli nacque a Reichenhofen nel Württemberg meridionale e che lavorò fino al 1467. Egli è il primo nella serie degli insigni artisti di Ulma, e le opere sue segnano già un grande progresso. Di lui conosciamo principalmente due opere firmate e datate: il polittico ad otto scomparti del Museo di Berlino, dipinto nel 1437, e l'altare di Sterzing, anche questo ad otto scomparti con molti intagli, del 1457. Nelle pitture del 1437, che sono una serie di storie della Vita di Maria e della Passione, il Multscher è ancora impacciato dalla tradizione; la composizione è confusa, e lo sviluppo dello spazio e la prospettiva lasciano a desiderare, i corpi sono tozzi e

Fig. 42. Flagellazione di Gesù, di Gaspare Isenmann. Museo di Colmar.

goffi, le fattezze volgari, il panneggiare troppo trito; ma in compenso c'è vita, azione ed espressione. Vent'anni dopo, nell'altare di Sterzing, egli è tutt'altro artista: calmo, limpido, ed ormai sicuro di sè nell'osservazione del vero e nei mezzi dell'espressione artistica. Le pitture, che nel soggetto sono conformi alla tradizione, si conservano nel Palazzo Municipale di Sterzing; quel che rimane degli intagli è nelle chiese della Maddalena, dell'Ospedale e nella Parrocchiale della stessa città. Le migliori tra queste ultime opere, cioè la Madonna col Bambino (fig. 41), e i santi Giorgio e Floriano e le mezze figure di Gesù e degli Apostoli, nell'atteggiamento e nell'espressione, superano le pitture dello stesso autore.

L'unico pittore tedesco del secolo XV che abbia acquistato fama universale è un Alsaziano, Martino Schongauer, di Colmar. La sua famiglia era originaria di Augusta; Gaspare suo padre era orefice a Colmar; Martino, nato circa il 1450, secondo una antica tradizione fu discepolo di Ruggiero Van der Weyden. Così nella persona di Martino Schongauer concorrono varie influenze; il che giova a

comprendere la coltura e la versatilità dell'artista. In ogni caso la sua indole tedesca prevale su ciò che in lui deriva da Maestro Ruggiero. Conosceremmo meglio

Fig. 43. Madonna delle rose. Colmar, Chiesa di S. Martino.

Fig. 44. S. Antonio, di Martino Schongauer. Museo di Colmar.

lo svolgimento nella sua personalità artistica se ci fossero rimasti in maggior numero i monumenti dell'arte alsaziana. Nelle poche pitture superstiti, ad esempio nei quadri della Passione di Gaspare Isenmann († 1466) del Museo di Colmar (fig. 42), si osserva lo sforzo di rappresentare al vivo l'azione; a questo fine gli artisti traggono le loro figure dalla vita del tempo. Questa medesima aspirazione

Fig. 45. Tentazioni di sant'Antonio. Incisione in rame di Martino Schongauer.

alla naturalezza, a scapito della bellezza, prevaleva già da tempo in un'altra scuola, quella della regione renana superiore. La naturalezza ad ogni costo era dunque per Martino Schongauer non il fine, ma la ragione iniziale dell'arte. Dotato di una visione più limpida, egli doveva piuttosto proporsi di moderare l'eccessivo naturalismo, per poter esprimere anche i sentimenti miti e begnini. Con ciò non vogliamo dire che lo Schongauer cammini a ritroso dei tempi; il suo proposito non è ravvivare l'idealismo dell'età anteriore, ma infondere nelle sue figure un soffio di gentilezza e delicatezza, senza venir meno alle leggi della verità. Purtroppo i dipinti che di lui ci rimangono non sono in numero sufficiente per poter

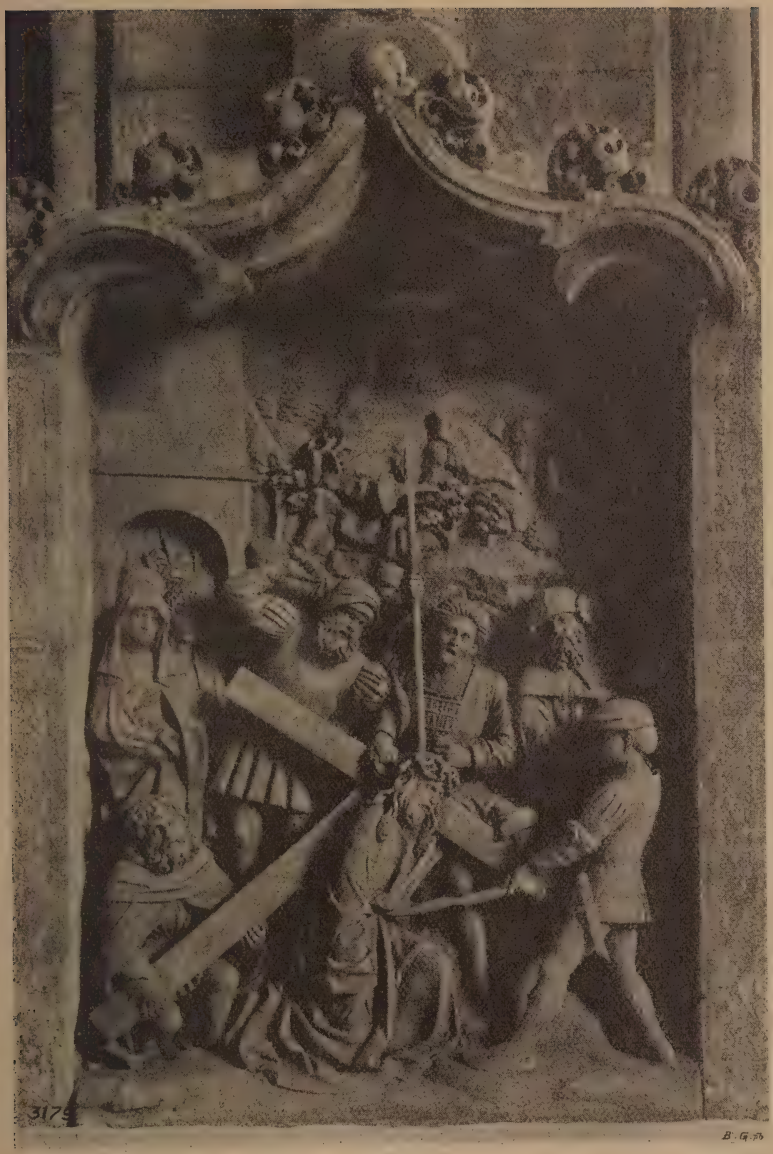
seguire passo passo il suo perfezionarsi nell'arte. Il più famoso è la Madonna delle rose nella chiesa di S. Martino in Colmar, dipinta nel 1473 (fig. 43). La Madonna siede davanti ad una siepe di rose in campo d'oro, animata da uccelletti. Le fattezze della Madonna e l'atteggiamento del Bambino, che le cinge il collo col braccio destro, denotano come egli già senta gli affetti soavi. Ma egli non è ancora padrone dell'espressione, e nella forma non sa evitare l'angoloso e il duro; forse egli trovò una difficoltà anche nelle dimensioni del quadro, alquanto maggiori dell'ordinario. Lo stesso artista dimostra molto maggior morbidezza e rotondezza di caratteri negli sportelli di un polittico, che si conservano nel Museo di Colmar, dove sul solito fondo d'oro dipinse l'Annunciazione, la Madonna che adora il Bam-

Fig. 46. Deposizione nel sepolcro. Incisione in rame di Martino Schongauer.

bino, e s. Antonio col ritratto del donatore (fig. 44); queste pitture provengono dal Precettorato di Isenheim. Da pochi anni anche la Galleria di Berlino possiede dello Schongauer una Nascita di Cristo, opera piena di fervore religioso e pregevole per finezza e profondità di colore. Delle altre pitture di questo maestro una parte andò perduta; così fu di quelle alle quali lavorò a Breisach fino alla morte, che avvenne nel 1491. Altre che ci rimangono, come quelle del Museo di Colmar, sono piuttosto da ritenersi prodotti della sua officina che sue opere personali.

Fig. 47. Gli amanti. Incisione in rame del Maestro di Wolfegg.

Lo Schongauer coltivò anche l'incisione in rame, e qui si manifesta un altro aspetto della sua indole e della sua educazione artistica. Non sappiamo quando abbia cominciato ad incidere, perchè nessuna delle 115 stampe, che di lui possediamo, è datata. Ma è probabile che ciò avvenisse intorno al 1469; infatti di quest'anno è un suo disegno (una donna che accende il fuoco) eseguito a sgraffio, tal quale una incisione in rame. Nella tecnica lo Schongauer differisce poco dal suo celebre predecessore, il Maestro E. S., ma lo supera nel disegno, nel carattere e nell'espressione. Per merito suo l'incisione tedesca diviene una vera opera d'arte. Nella tecnica egli procede dapprima a tratteggi leggeri, poi con tratteggi sovrapposti arrotonda la superficie, e in ultimo con isgraffi incrociati dà forza ed intonazione al disegno. Dapprima i movimenti sono alquanto angolosi, le teste non troppo individuali, i soggetti trattati un po' superficialmente; ma a grado a grado le figure, specialmente femminili (le Vergini saggie e le Vergini stolte, l'Annunciazione), acquistano grazia e vivace espressione d'affetti. Senza scapito dell'effetto drammatico, le persone in azione sono più armoniche nelle forme e più espressive (Cristo in croce). Nella fantasia dello Schongauer si vede un continuo progresso verso la maturità artistica, ed insieme una meravigliosa fecondità. L'opera sua comprende lavori ornamentali, eseguiti con insuperabile maestria, e figurazioni fantastiche, quali le Tentazioni di s. Antonio, che acquistarono gran fama in Italia (fig. 45), o grandi composizioni di molte figure, come la Crocifissione e la Battaglia di Giacobbe (incompiuta), e squisite immagini di Santi (s. Agnese). Ma l'opera dalla quale meglio si conosce la versatilità dello Schongauer è la Passione, in dodici fogli (fig. 46). Infatti queste scene della Passione produssero un grande effetto nella generazione seguente.




**„Die Kreuzschleppung“ v. Adam Krafft** (gest. 1507).
Nürnberg, St. Sebalduskirche. — 3179
Phot. Chr. Müller, Nürnberg.

**„Englischer Gruß“ v. Veit Stoß** (1440—1533).
St. Lorenzkirche, Nürnberg. — 3178
Phot. Chr. Müller, Nürnberg.

Degli incisori contemporanei nessuno uguaglia Martino Schongauer, ed uno solo gli si avvicina. E' questo un anonimo, designato come il « Maestro di Wolfegg » da certe sue tavole piene di vita che adornano un giornale domestico, appartenente alla collezione dei principi di Waldburg-Wolfegg ; v'è chi preferisce la denominazione di « Maestro del Gabinetto di Amsterdam », perchè questa raccolta possiede il maggior numero delle sue rare incisioni. Lavorò nella Svevia nell'ultimo quarto del sec. XV. Le sue stampe, per lo più piccole, sono ammirabili per la tecnica delicatissima, la sicurezza del disegno, e la concezione geniale ed umoristica della vita. Alcune hanno dell'idillio, ad es. la Sacra Famiglia del rosaio, e gli Amanti (fig. 47); piene di vita sono le sue figure di bambini che giuocano, di contadini al mercato e di vagabondi.

Fig. 48. Adorazione dei Magi.
Pala d'altare intagliata in legno, dell'altare di Maria a Blaubeuren.

Grazie allo Schongauer la città di Colmar ha una bella fama nella storia dell'arte tedesca. Ma gli ulteriori progressi dell'arte renana non dobbiamo cercarli nè a Colmar nè a Strasburgo, dove pure dal 1480 comincia a fiorire l'incisione in legno, bensì a Basilea. Quivi fino dal 1435 lavorava il pittore Corrado Witz di Rottweil ; i suoi dipinti nella prospettiva e negli ingegnosi giuochi di luce e di ombra manifestano lo studio dei maestri fiamminghi. Il Witz lavorò qualche tempo anche a Ginevra, dove esistono due suoi sportelli, con la data del 1444, contenenti l'Adorazione dei Magi ed una storia della vita di s. Pietro. Dal 1446 fino alla morte, avvenuta circa il 1454, egli visse a Basilea ; il Museo di questa città possiede molte sue pitture. Anche il Museo di Strasburgo ha di lui un quadro caratteristico : la Maddalena e s. Caterina sedute nella navata destra di una chiesa (Tav. IV). Era dunque Basilea un centro di vita artistica molto più varia, dove

agli artisti abbondavano i mezzi e le occasioni di accrescere le loro cognizioni e di perfezionarsi nella forma. Lo stesso avvenne in Franconia e in Svevia, dove nella seconda metà del secolo XV in molti luoghi sorsero operosi pittori e scultori, finchè due città concentrarono in sè il meglio dell'arte regionale, e furono Augusta e Norimberga; ivi infatti agli artisti si apriva un orizzonte più vasto, e meglio potevano partecipare alla vita del loro tempo.

Fig. 49. Presentazione al Tempio, di Federico Herlin. Nördlingen, Palazzo Comunale.

La più frequente occasione di lavoro agli artisti erano le grandi pale d'altare a forma di scrigno. L'intagliatore riempiva il fondo con figure a rilievo colorate, e per lo più al pittore si lasciavano gli sportelli. Sia in Franconia che in Svevia si vedono tuttora molti di questi altari, ma pochi sono quelli di cui si conoscano con certezza gli autori. Così ad es. ignoriamo l'autore del magnifico altare di Maria a Blaubeuren (Württemberg), tutto ad intagli splendidamente colorati, eseguito circa il 1494; nel fondo è figurata la Coronazione di Maria, e sulle facce interne degli sportelli, ad altorilievo, l'Adorazione dei pastori e dei Magi (fig. 48). Similmente è ignoto l'autore dell'altare della chiesa di S. Chiliano in Heilbronn; si sa invece da documenti e da ragioni di stile che l'autore degli altari di Rothenburg (Franconia) e di Creglingen (Württemberg) è Tilman Riemenschneider. Come la più parte di questi intagli, così molte altre opere scultorie, specialmente sepolcri, non hanno nome d'autore; nei registri censuarii e nelle matricole delle arti di parecchie città della Svevia e della Franconia, ad es. di Augusta, troviamo moltissimi nomi di artisti, ma non c'è modo di riferirli a questa o quella opera d'arte.

Pochi artisti hanno lasciato chiari documenti dell'opera loro personale. Uno di questi è Federico Herlin, ragguardevole artista, che molto si perfezionò viag-

CORRADO WITZ — SANTA MARIA MADDALENA E SANTA CATERINA.
(Strasburgo, Museo).

giando e sopratutto soggiornando lungo tempo ad Ulma; sappiamo che nel 1467 fu fatto cittadino di Nördlingen, dove morì nel 1499. La chiesa di S. Giorgio in Nördlingen ha di lui un polittico, la più antica sua opera accertata (1462); sugli sportelli, oggi conservati nel Palazzo Comunale della stessa città, egli dipinse storie

Fig. 50. Altar maggiore di Tiefenbronn. Sportelli dipinti da Hans Schuchlin.

della Giovinezza di Cristo, lavoro specialmente notevole perchè nella Presentazione al Tempio appare manifesta l'influenza del Van der Weyden (fig. 49). Nel 1466 l'Herlin fu chiamato a Rothenburg a lavorare all'altar maggiore della chiesa di S. Giacomo. Se siano di sua mano anche gli intagli (Crocifisso con santi ed angeli) è incerto. L'opera sua migliore, firmata e datata (1488), è il trittico già della

chiesa di S. Giorgio, ora nel Palazzo Comunale di Nördlingen, nella cui tavola mediana sono figurati s. Luca e s. Margherita, che presentano alla Madonna la famiglia del pittore.

Fig. 51. S. Gregorio papa, s. Giovanni e s. Agostino (Altare di Mickhaus), di Bartolomeo Zeitblom, Galleria di Budapest.

Ulma ebbe un altro pittore, contemporaneo dell'Herlin: Hans Schüchlin, del quale si ha notizia dal 1469 al 1505, anno di sua morte; il suo capolavoro sono le storie della Giovinezza e della Passione di Gesù (fig. 50), dipinte sugli sportelli dell'altar maggiore di Tiefenbronn (Baden); opera singolare, con reminiscenze della scuola di Norimberga e di Augusta, ed anche di Hans Multscher, collega anziano dello Schüchlin. Ma dello Schüchlin non abbiamo notizie sufficienti per determinare i caratteri dell'arte sua e la loro provenienza.

I principali maestri della scuola di Ulma sono il pittore Bartolomeo Zeitblom, genero dello Schüchlin (n. circa il 1450 e dal 1484 al 1518 menzionato in documenti come cittadino di Ulma), e l'intagliatore Giorgio Sürlin seniore (m. nel 1491). Nei Musei della Svevia (Stoccarda, Sigmaringen, Donaueschingen) esistono molte pitture dello Zeitblom, dalle quali si può conoscere, se non lo svolgimento della sua personalità artistica, certamente l'indole sua, ed insieme farsi un'idea dei fini ai quali tendeva la scuola sveva. Non c'è dubbio che se le condizioni fossero state più favorevoli, sarebbe sorta qui una schiera di valenti coloristi.

Fig. 52. Presentazione al Tempio. Chiesa parrocchiale di Grossgmain.

Lo Zeitblom non è un vero colorista, ma ben si scorge che egli si sforza di dare al colore profondità ed armonia, e perciò nella composizione si attiene alla semplicità, preferendo le belle figure isolate e i soggetti tranquilli. Ma la scelta dei modelli, a giudicare dalle sue teste maschili col naso molto prominente, non è troppo varia. I capolavori dello Zeitblom sono il grande altare di Eschach (per la maggior parte nella Galleria di Stoccarda), quello della chiesa di Heerberg (nel Museo d'antichità della stessa città) con storie della Giovinezza di Cristo, l'altare di Mickhaus nella Galleria di Budapest (fig. 51), e i quadri di S. Valentiniano in Augusta, che rappresentano i miracoli, la condanna e il martirio del Santo.

Il tanto celebrato Giorgio Sürlin seniore non può essere messo a pari dello Zeitblom. Nel triplice trono (compiuto nel 1468) e negli stalli del coro (1469-74) nel Duomo di Colonia l'ornato soverchia le figure, sia in estensione che in bellezza. Le molte mezze figure di uomini e di donne celebri nell'antichità, dell'Ebraismo e del Cristianesimo, piacciono per la varietà e naturalezza delle teste, dell'atteggiamento e dei gesti, ma nessuna ha merito straordinario separata dal complesso dell'opera. Similmente le tre figure di cavalieri (in origine colorate) che fiancheggiano la peschiera di pietra nel Palazzo Comunale di Colonia, più che altro sono

Fig. 53. Pietra sepolcrale dell'imperatore Ludovico il Bavaro. Monaco, Chiesa della Madonna.

opere decorative; tuttavia il loro atteggiamento disinvolto denota un grande progresso nella plastica. Molto graziosa è una mezza figura di legno colorato, ritratto di una dama, che esiste ad Ulma in proprietà privata (Tav. V).

Nella seconda metà del secolo XV la Baviera gareggiò di attività artistica con la vicina Svevia; del che sono testimonianza le molte opere d'arte (delle quali solo alcune sono state studiate dalla critica) e i molti nomi d'artisti di cui rimase memoria (tra gli altri l'alluminatore Pertoldo Furtmeyer, che lavorò a Ratisbona dal 1476 al 1501). Le propaggini della scuola sveva arrivano fino nel Salisburghese, dove pare che lavorasse un maestro anonimo, detto il Maestro di Grossgmain, a giudicar dalle opere che di lui esistono nella chiesa di questo villaggio, presso Reichenhall (fig. 52). S'intende che tra la scuola sveva e la bavara non c'è differenza sostanziale; nell'una e nell'altra la vita e le sue forme sono intese nello stesso

JORG SYRLIN IL VECCHIO — BUSTO DI PATRIZIA, LEGNO DIPINTO.

(Ulma).

modo. Tuttavia, come in generale i Bavaresi sono più tarchiati degli Svevi, così questa differenza appare anche nelle proporzioni, nelle teste, nell'espressione e nei movimenti per lo più angolosi, della scuola bavara. Ma c'è di meglio il senso della bellezza femminile, e il colore chiaro e smagliante. L'arte bavara fu in parte favorita da ragioni materiali, cioè dall'esistenza di cave di marmo e di pietra calcare, delle quali si giovò la scoltura. Dell' eccellenza nel lavorare il marmo rosso

Fig. 54. Madonna di Blutenburg, Monaco, Museo Nazionale.

Fig. 55. Da un altare di Bolzano. Monaco, Museo Nazionale.

è un bel saggio la pietra sepolcrale di Ludovico il Bavaro nella chiesa della Madonna in Monaco, dove è effigiato l'imperatore in trono fiancheggiato da due angeli (fig. 53). Ma non fu trascurato l'intaglio in legno. Le statue di Cristo, della Madonna (fig. 54) e degli Apostoli, lavorate d'intaglio nel 1496 da un artista bavarese per la chiesa di Blutenburg presso Monaco, per esattezza di proporzioni e vivezza di espressioni non temono il confronto con la scuola di Svevia e di Franconia.

Tuttavia in Baviera nessun intagliatore raggiunse la fama ch'ebbe Michele Pacher in Tirolo. Nato a Brunecco nella Pusteria, il Pacher lavorò molto (1467-1498) anche fuori della sua patria, acquistando a quanto pare ottima riputazione sia nel-

l'intaglio, sia nella pittura. Nelle due sue opere maggiori, l'altare di Gries presso Bolzano (1471) e l'altro più ricco di San Volfango (1477) il soggetto è il medesimo, cioè la Coronazione della Vergine. Specialmente in quest'ultimo si ammira la graziosa mossa della Madonna inginocchiata, la maestà del Padre Eterno, l'eleganza delle figure dei santi Giorgio e Floriano, intagliate ai lati della tavola di mezzo, pregi ai quali dà risalto il pittoresco panneggiamento. Ma la maestria del

Fig. 56. S. Bernardo.

Fig. 57. S. Stefano.

Dalla scuola di Michele Pacher. Norimberga, Museo Germanico.

Pacher e della sua scuola si manifesta specialmente nelle figure giovanili (fig. 56 e 57) e nelle Madonne (fig. 55).

Non è meraviglia che un alpigiano venisse in tanta fama come intagliatore. Nelle Alpi come nelle regioni litoranee dell'Holstein fino al Baltico l'intaglio in legno fu per secoli ed è tuttora un'arte popolare. I pescatori, i pastori, ed anche i minatori della Germania orientale occuparono sempre i loro ozî invernali intagliando. Anche le costruzioni in legno, prevalenti in questi paesi, promossero l'arte dell'intaglio. Ma d'altra parte la popolarità di essa ebbe il suo inconveniente. La fantasia popo-

lare è tenace della tradizione ed aborre dai rapidi mutamenti ; naturalmente anche l'arte dell'intaglio, appunto perchè popolare, fu conservatrice. E così si comprende perchè in quest'arte, tanto coltivata e di sì gran momento per chi voglia conoscere il genio nazionale tedesco, il perfezionarsi delle forme avvenga lentamente,

Fig. 58. Tavola di mezzo dell' altar maggiore della chiesa della Madonna in Cracovia, di Veit Stoss.

e nella storia essa non arrivi ad uguagliare la scoltura, e tanto meno la nobile arte del bronzo. Nel secolo XVI non sono pochi i belli e grandi altari d'intaglio. Ad esempio sono meritamente celebrati l'altare di Altbreisach (Baden), con la Coronazione di Maria, compiuto nel 1526, e l'altare della Passione di Kirrlach presso Heidelberg. Quasi ogni regione tedesca vanta bellissimi lavori d'intaglio di questo

tempo, e si conoscono anche nomi di insigni artefici. Oltre il Pacher, uno dei più celebri maestri d'intaglio è Hans Brüggemann, il quale dal 1515 al 1521 fece il grande altare della Passione (non colorato) della chiesa di Bordesholm, oggi nel Duomo di Schleswig. Sebbene da certe sue storie d'altorilievo appaia manifesto

Fig. 59. Salutazione Angelica nel rosario, di Veit Stoss. Norimberga, Chiesa di S. Lorenzo.

che egli conosceva gli intagli in legno del Dürer, tuttavia nella scelta delle forme, nella insufficiente rappresentazione dei caratteri dimostra di non aver superato l'arte del secolo XV. Nel Brüggemann la maestria tecnica prevale di gran lunga sulle vere facoltà artistiche.

Nel complesso l'arte tedesca sulla fine del secolo XV offre uno spettacolo confortante. Ogni contrada ha operosi artisti, e l'amore dell'arte si diffonde e diviene durevole e caro costume della borghesia e delle molte città imperiali. Se gli artisti che si elevano sopra la moltitudine non sono così numerosi come nei Paesi Bassi, tuttavia la media abilità artistica non è molto inferiore a quella della Fiandra e dell'Olanda. E soltanto in forza di cause esterne avvenne che nessuno dei centri artistici sopra menzionati arrivò a d oltrepassare i limiti dell'attività locale e ad assumere l'egemonia dell'arte nazionale.

Per molto tempo l'opinione comune ritenne che Norimberga fosse stata la sede principale dell'antica arte tedesca. Ma le ricerche scientifiche misero in chiaro, senza menomare sostanzialmente la gloria di Norimberga, che l'arte fiorì in parecchie altre città germaniche. Esiste tuttora a dir vero una storia dell'arte norimberghese, che comincia con Michele Wohlgemuth e Adamo Krafft, e si chiude colla scuola del Dürer e con la fonderia artistica della famiglia Vischer. Norimberga è in certo modo una città giovine ; la sua storia, nonchè all'età romana, non risale neppure ai primi secoli del Medio Evo, come quella delle città renane e danubiane. Di conseguenza essa si trovò ad essere meno impacciata dalla tradizione, e potè seguire senza restrizione ogni novità. Infatti l'Umanesimo tedesco trovò presto in Norimberga la sua vera patria, e la borghesia, libera da ogni tutela o predominio ecclesiastico, acquistò ricchezza e indipendenza.

Fig. 60. Rilievo di Adamo Krafft sulla Casa della pesatura (*Waghaus*) di Norimberga.

Alla fine del secolo XV tre maestri primeggiano nella schiera degli artisti di Norimberga : Veit Stoss, celebre intagliatore, Adamo Krafft, scultore in pietra, e Michele Wohlgemuth, pittore e capo di una fiorente officina artistica.

Nato circa la metà del secolo XV, Veit Stoss in gioventù lasciò la patria e si stabilì a Cracovia, dove fu operosissimo (1477). Dopo vent'anni (1496) ritornò a Norimberga, e da questo tempo in poi egli ci interessa in modo speciale, come attivo cooperatore della scuola artistica della sua città. La sua opera più vasta è l'altare della chiesa della Madonna di Cracovia (fig. 58), eseguito ancora secondo la maniera gotica ; la tavola di mezzo rappresenta la Morte e l'Assunzione di Maria ; gli sportelli contengono sei storie della vita di Gesù. Un molto maggior numero di storie bibliche è intagliato nella cornice del « Rosario », che è nel Museo Germanico di Norimberga. La tavola principale contiene il Giudizio Universale, e,

sopra, il rosario con quattro serie di mezze figure; in alto il Padre Eterno con Maria ed Angeli, e sotto Profeti, Apostoli e Santi. Ma il suo capolavoro è la « Salutazione Angelica » (fig. 59), composta di due figure d'intaglio grandi al vero, circondate da un gigantesco rosario, interrotto da sette medaglioni, nei quali sono intagliati i Misteri gaudiosi di Maria. Questa grande opera è nella chiesa di S. Lorenzo in Norimberga, appesa mediante una catena alla vòlta del coro. Ma forse meglio che nelle storie della Madonna l'arte di Veit Stoss manifesta i suoi pregi nelle Crocifissioni, tuttora esistenti a Norimberga (S. Sebaldo, S. Giacomo). Ivi all'eccellenza del disegno si accompagna una intensità di espressione che è rara in simili

Fig. 61. Gesù che porta la croce, di Adamo Krafft. Prima stazione della *Via Crucis*. Norimberga.

gruppi. Questo artista, che tra i contemporanei ebbe fama di uomo bisbetico e turbolento, perchè implicato in infiniti affari e litigi, morì cieco, in età di novantacinque anni, nel 1533.

Della vita dell'altro grande artista di Norimberga, lo scultore Adamo Krafft, non si hanno notizie certe se non di quando era già presso alla vecchiaia. Si ritiene che sia nato verso la metà del secolo XV; ma la più antica sua opera datata è del 1497, cioè il bassorilievo della Casa della pesatura (Waghaus) di Norimberga; composizione vivace di tre figure: il preposto alla pesatura, un suo famiglio ed un mercante (fig. 60). Non è probabile che siano molte, almeno in Norimberga, le opere del Krafft anteriori a questa. Tutte le grandi scolture, alle quali deve la sua fama, sono degli ultimi vent'anni di sua vita; morì sul principio del 1509, credesi nell'Ospedale di Schwabach. Le sue opere più celebri sono il Sepolcro di Schreyer, e tre tavole a rilievo poste tra due speroni all'esterno della chiesa di S. Sebaldo, sopra la cripta delle famiglie Schreyer e Landauer,

dove sono figurate la Crocifissione, la Deposizione e la Risurrezione di Cristo. Queste tavole formano una sola composizione, non interrotta da membrature, e producono un effetto molto pittoresco, accresciuto dalla coloritura e dallo sfondo di paesaggio. Per commissione di Martino Ketzel, che aveva fatto due pellegrinaggi a Gerusalemme, il Krafft insieme coi suoi scolari scolpì in pietra arenaria, presso una delle porte di Norimberga (Tiergärtnertor), sette stazioni della *Via Crucis*, separate una dall'altra da intervalli stabiliti dallo stesso Ketzel. In questi altorilievi non manca qualche tratto di naturalismo troppo crudo, ma è da lo-

Fig. 62. Deposizione dalla croce, di Adamo Krafft. Settima stazione della *Via Crucis*. Norimberga.

darvi la sincerità del sentimento e l'ordine della composizione. Nella prima stazione (fig. 61), dove è figurato l'incontro di Gesù, oppresso dalla croce e percosso, con la Madre, è mirabile e commovente il contrasto tra l'espressione della Madre, affranta dal dolore, e i ceffi dei manigoldi; così nella settima stazione (fig. 62), la Deposizione dalla croce, il dolore della Madonna è rappresentato in modo commovente. Opera commendevole è pure, non soltanto per la vastità della composizione (quattordici figure di grandezza naturale), ma anche per il buon disegno e per l'accurata modellatura del corpo di Cristo, la Deposizione della cappella Holzschuher nel chiostro della chiesa di S. Giovanni, compiuta dopo la morte del Maestro. Però l'opera del Krafft più ammirata dai contemporanei fu il tabernacolo del Sacramento nella chiesa di S. Lorenzo (fig. 63), a cui il Krafft lavorò dal 1493 al 1500, e di cui Hans Imhof sostenne la spesa. Questo tabernacolo, alto fino alla vòlta, è adornato di storie della Passione e di un gran numero di graziose statuette. L'architettura è della

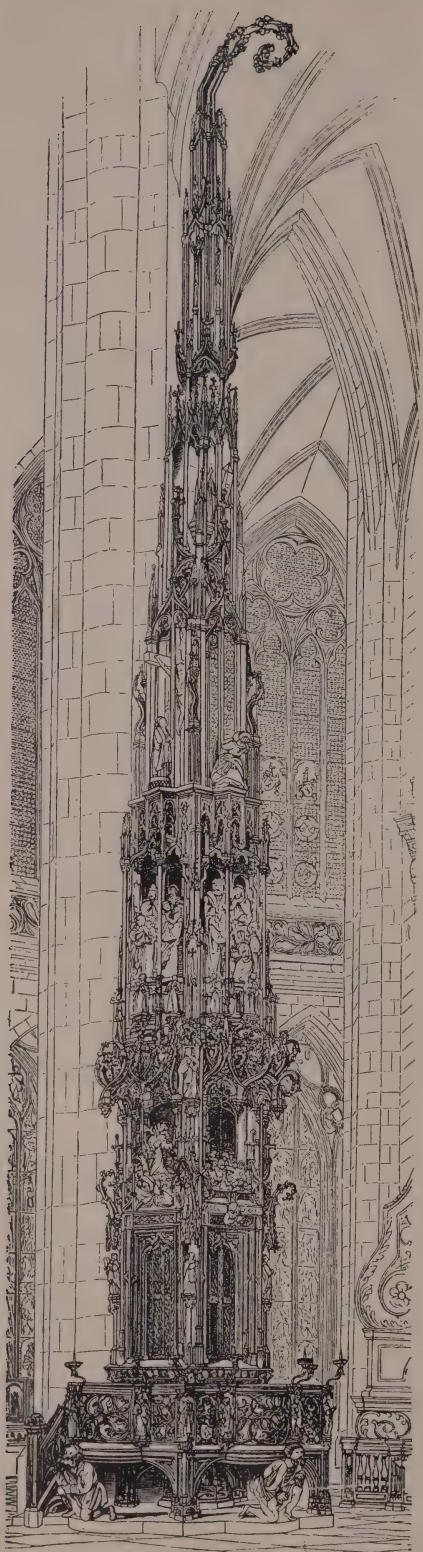


Fig. 63. Tabernacolo del Sacramento, di Adamo Krafft. Norimberga, Chiesa di S. Lorenzo.

artificiosa maniera gotica più tarda, che manifestamente piaceva al Maestro, come quella che gli dava occasione di sfoggiare la sua valentìa nel trattare la dura e ribelle materia, traendone volute, spirali ed altri complicati ornamenti. Questo tritume ornamentale affatica un po' l'occhio; ma in molti particolari, ad esempio nelle tre figure inginocchiate che sorreggono il tabernacolo, e che la tradizione ritiene come ritratti di Adamo Krafft e dei suoi collaboratori (figura 64), non si può non ammirare la bellezza plastica. In queste scolture si vede come il Krafft e la sua scuola fossero già pervenuti ad

Fig. 64. Ritratto di Adamo Krafft. Dal tabernacolo del Sacramento nella chiesa di S. Lorenzo.

una sicura percezione del ritratto; il che del resto appare in non poche altre opere plastiche di quel tempo. Ad esempio nei sepolcri fino dal secolo XVI l'architettura è di stile gotico fiorito; i panneggiamenti, quando non c'è un vestimento d'obbligo, sono eseguiti con una maniera trita e quasi meccanica; ma per lo più nelle teste c'è freschezza e vigor di vita.

Di Adamo Krafft non può dirsi che sia stato glorificato oltre il merito dal patriottismo municipale. Chi paragoni le opere sue con quelle degli scultori contemporanei riconosce che i più gli sono inferiori. Tilman Riemenschneider, di cui riconosciamo i meriti, non lo pareggia. Questo maestro da Osterode nell' Harz venne a Würzburg, dove principalmente si esplicò la sua attività artistica (n. 1468 - † 1531); ma la

sua opera più famosa è il sepolcro dell'imperatore Enrico II e di sua moglie Cunegonda nel Duomo di Bamberga; due figure più grandi del vero, giacenti sopra sarcofaghi ornati di rilievi. Tilman è schiavo della tradizione gotica assai più che gli scultori di Norimberga; ma in compenso ha sentimento più tenero ed espressione più soave. Riesce meglio nelle statue di Angeli, di Madonne (chiesa del Monastero nuovo e Duomo di Würzburg - fig. 65) e di Sante, quali le sante Margherita e Dorotea (di legno) nella cappella di S. Maria nel Duomo. Tra le sue opere accertate da documenti e da altre prove è l'altar maggiore d'intaglio nella chiesa parrocchiale di Münnerstadt (Bassa Franconia), ora ridotto ad esigue proporzioni; delle parti mancanti la statua di s. Maria Egiziaca in atto di preghiera pervenne al Museo Nazionale di Monaco. Ricordiamo ancora l'Adamo (fig. 66), l'Eva e i quattordici Santi della cappella di S. Maria in Würzburg, tutti di pietra arenaria, ed i monumenti dei vescovi Rodolfo di Scherenberg e Lorenzo di Bibra nel Duomo della stessa città. Anche l'altare del Sacro Sangue nella chiesa di S. Giacomo in Rothenburg al Tauber (Media Franconia), attribuito finora al cosidetto Maestro di Creglingen, da nuovi documenti è rivendicato al Riemenschneider; lo stesso dicasi del celebre altare di Maria nella chiesa del Signore in Creglingen, ritenuto « il più bello tra gli altari intagliati tedeschi ». (Cfr. pag. 52).

Fig. 65. Madonna, di Tilman Riemenschneider. Duomo di Würzburg.

Fig. 66. Testa dell'Adamo, di Tilman Riemenschneider. Duomo di Würzburg.

L'antica scuola scultoria di Norimberga si onora ugualmente di parecchi maestri; ma nella pittura uno solo sovrasta, ed è Michele Wohlgemuth. A dir vero, risulta da documenti l'esistenza di pittori suoi contemporanei, ad esempio Hans Pleydenwurff, che fu chi dice suo collaboratore, chi suo maestro; si sa che il Wohlgemuth ne sposò la vedova Barbara nel 1473. Recentemente vi fu chi si affaticò ad assegnare questo o quel dipinto anonimo all'uno od all'altro di questi pittori.

Fig. 67. Gruppo di donne della Crocifissione dell'altare di Hof, di Michele Wohlgemuth. Monaco.

Il Wohlgemuth (1434-1519) una volta era ritenuto come il tipo dell'artigiano di rozzo ed angusto ingegno, che bene o male badava a contentare i committenti, senza alcuna intenzione di affermare la sua personalità ed originalità di artista. Ma le recenti ricerche gli hanno reso giustizia, mettendolo in miglior luce. Non c'è dubbio che egli era un artista di larghe vedute, probabilmente per avere molto viaggiato, e che si sforzò gagliardamente di affrancarsi dalla tradizione paesana. Sentiva molto bene la bellezza del paesaggio, nel quale non riconosceva altro

modello che la natura; invece nella figura umana, specialmente nel nudo, si attenne al tipo tradizionale. In generale egli non riesce a comporre in sè questo dissidio. Nelle sue opere più vaste l'aggruppamento plastico, che a lui, il quale fu anche intagliatore, non era ignoto, non s'accorda con la tendenza pittoresca. Accuratissimo nelle minuzie del disegno, non dimentica nè una vena nè un muscolo, ma è incapace di creare teste caratteristiche e di dare all'azione una forma drammatica.

Ci interesserebbe molto il poter assodare, se il ritratto, genere di pittura fiorentissimo in Norimberga dopo il 1470, debba riconoscere nel Wohlgemuth il suo iniziatore. I ritrattisti di Norimberga non si contentano di riprodurre fedelmente

Fig. 68. Intaglio in legno della « Weltchronik », dello Schedel.

il tipo di una testa; essi procurano piuttosto di darle un significato d'occasione. C'è ad esempio a Dessau nell' Istituto Amaliano una coppia di ritratti con la data 1475, attribuiti al Wohlgemuth; è verosimile che siano due sposi; così pure è probabile che abbiano un significato amoroso certi ritratti di giovani vestiti con eleganza e con fiori in mano, come il ritratto di Corrado Imhof, del 1486, nella cappella di S. Rocco, l'autoritratto di Alberto Dürer, del 1493, ed altri. Al Wohlgemuth non si può disconoscere la versatilità e la molteplice attività; il che però rende più difficile il giudizio sulla sua personalità artistica. È certo che egli ebbe parecchi collaboratori e non sempre è possibile sceverare l'opera loro da quella del Maestro, specialmente nelle opere di maggior mole, quale ad es. il grande altare intagliato a cinque scomparti nella chiesa di S. Maria in Zwickau, compiuto nel 1479. La più antica opera conosciuta del Wohlgemuth è il trittico dell'altare di Hof, dipinto

nel 1465, oggi nella Pinacoteca di Monaco. Le faccie interne degli sportelli contengono storie della Passione, disegnate con maniera ancor molto dura e rozza (fig. 67). Un'arte assai più progredita appare nell'altare di Peringsdorf (1487) conservato nel Museo Germanico di Norimberga. Nelle grandi figure di Santi sulle facce esterne pare che l'artista non abbia saputo superare le difficoltà di dimensioni per lui inusitate, ma nelle storie dipinte nell'interno, tolte dalle leggende di s. Luca, di s. Sebastiano e di s. Bernardo, è da ammirare la bellezza degli sfondi di paese, la sicurezza del disegno e la profondità del sentimento. Si vede specialmente nelle figure maschili lo studio dell'espressione individuale e del gesto che le avviva. Non è da dimenticare che il Wohlgemuth, insieme col figliastro Guglielmo Pleydenwurff, collaborò ad ornare di incisioni in legno la « Weltchronik » (Cronaca universale) dello Schedel (1493). Le molte e varie figure mitologiche e storiche provano il genio inventivo dell'autore, che non ha penuria di tipi caratteristici (fig. 68), e certe vedute di città rivelano il libero studio del vero. Ma la maggior gloria del Wohlgemuth è tuttavia quella di avere principalmente contribuito alla educazione artistica di Alberto Dürer.

Fig. 69. Ornamento di Alberto Dürer.

## B. — IL SECOLO XVI.

### 1. L'ETÀ AUREA DELL'ARTE TEDESCA.

Verso la fine del secolo XV già si manifesta per molti indizi che sta per avvenire una trasformazione nelle idee e nelle forme dell'arte, e che, nello stesso tempo, il lungo lavoro antecedente sta per produrre i suoi frutti. Perfino la pittura religiosa accenna a muoversi. Come nello stesso tempo in Italia l'arte sacra si volgeva di preferenza alla Passione e alla Morte di Cristo, così avviene in Germania; ma in questo mutamento i Tedeschi seguono una logica più rigorosa e una idea artistica più austera. Alla scoltura offrono un vasto campo le Crocifissioni e i gruppi del Calvario e del Monte degli olivi. E di tali opere scultorie in breve si abbelliscono Spira, Francoforte sul Meno (dove lavorò Giacomo Heller, il protettore del Dürer), Wimpfen, Magonza, Stoccarda, Rothenburg ed altre città. La maggior parte forse non sono che lavori di valenti artigiani; tuttavia i Crocifissi (chiesa di S. Giorgio in Nördlingen) e i gruppi della Crocifissione operati dai migliori intagliatori in legno dimostrano che tali soggetti erano in sommo grado atti a suscitare la fantasia dell'artista e a mettere alla prova la sua virtù creatrice. La Maria dolente (fig. 70) del Museo Germanico di Norimberga, che senza dubbio doveva far parte di una grande Crocifissione, è meritamente annoverata tra le

più belle opere dei primi anni del secolo XVI. La Passione offre materia anche più feconda alla pittura, all'intaglio ed all'incisione, sia in rame che in legno. Disegnatori e incisori lavorarono indefessamente a tener viva nella memoria del popolo la Passione di Cristo e la Redenzione del genere umano. La Madonna rimane tuttora un altro dei soggetti principali dell'arte sacra, ma non senza mutamenti. Non soltanto nella Madonna si vede il carattere individuale dell'artista, ma anche le figure sono varie, ora giovanili, ora matronali, e c'è pure grande varietà negli atteggiamenti e nell'espressione. Per lo più il capo della Vergine è circondato dall'aureola, ma l'ambiente in cui campeggia la figura, specialmente quando è l'interno di una casa, è ritratto dal vero, del quale gli artisti si compiacciono. Ai soggetti religiosi, grazie al diffondersi della letteratura, si accompagnano in gran numero i soggetti profani. Agli amici dell'arte si offre nuova materia di diletto, tratta dagli antichi scrittori, o inventata dai poeti o dagli eruditi, o creata dalla fantasia degli artisti: favole, storie ed allegorie. Anche il ritratto, fino a questi tempi considerato come cosa accessoria, diviene un'opera d'arte che sta a sè, sia nella pittura che nella scoltura.

Fig. 70. Maria dolente. Norimberga, Museo Germanico.

Crescendo il lavoro per gli artisti, si perfeziona in essi il senso della forma. Lo studio della natura vivente è posto a fondamento dell'opera d'arte. Nell'arte più antica le teste erano bensì ritratte dal vero, ma i corpi, e specialmente il nudo, ben di rado erano disegnati correttamente. E poichè il progresso dell'arte non consiste nella materiale riproduzione del vero, ma nell'espressione del carattere, così vediamo perfezionarsi anche questa. La via da seguire era segnata. Bisognava stabilire le misure e le proporzioni normali per dominare più liberamente il mondo dei fenomeni; acuire l'intuito psicologico; dare maggiore scioltezza ai panneggiamenti, in modo che avessero un loro significato e corrispondessero alla modellatura del corpo; aggiungere morbidezza e pastosità al colore, e infine dare al quadro, considerato come narrazione di un fatto, un carattere drammatico.

In tutti questi progressi il maggior merito dei maestri tedeschi è l'aver fatto su tutto da sè; nondimeno è pure da tener conto degli influssi esterni, e di ciò che essi impararono dai maestri di altre nazioni. Lo spirito germanico già da tempo si era volto all'Italia. I nobili tedeschi che studiavano a Padova e a Bologna, i grandi mercanti che avevano affari in Italia, fecero conoscere alla Germania le nuove correnti intellettuali, il culto dell'antichità, lo splendore dell'arte nella penisola. Le fantasie ne furono eccitate, e più sicure notizie delle nuove forme dell'arte furono portate da artigiani di vari mestieri. È accertato da documenti che la tipografia fu introdotta in Italia da Tedeschi, e può tenersi per certo che insieme con gli stampatori vennero intagliatori, per abbellir di figure i libri. Gli intagliatori si conformarono al gusto italiano, ed in breve impararono lo stile decorativo del Rinascimento. Gli artisti settentrionali si applicarono presto e con gran fervore allo studio delle forme ornamentali italiane dell'architettura del Rinascimento, intesa dapprima come materia puramente decorativa. Gli ornati del Rinascimento, pieni di leggiadre fantasie, l'eleganza e la freschezza dei viticci e dei fogliami, la genialità dei fregi, la sveltezza dei pilastri piacquero all'occhio dei settentrionali; ma sopratutto essi ammirarono la regolarità ed armonia delle forme e delle proporzioni. Tuttavia — e questo è un altro merito degli artisti tedeschi — essi non furono imitatori servili, e conservarono le loro finalità e le loro tendenze. Infatti appunto in questo periodo fioriscono l'incisione in rame ed in legno, forme proprie dell'arte germanica, alle quali si dedicano anche i più valenti pittori, perfezionandone in modo insuperabile la tecnica, accrescendone gli effetti ed estendendone il campo. L'incisione progredisce, anche perchè gli artisti non sono più operai che lavorano per commissione, e che al massimo aspirano a dirigere un'officina bene ordinata; essi lavorano con ardore creativo e di propria iniziativa, scelgono questa forma d'arte perchè in essa vedono un mezzo idoneo ad esprimere le loro idee personali, la loro anima artistica. L'esuberanza della loro fantasia creatrice si espande in innumerevoli disegni, opere che stanno a sè, e che per la conoscenza dell'artista non valgono meno delle pitture ad olio, anzi talora valgono di più, perchè di solito i quadri sono eseguiti di commissione, mentre i disegni e le incisioni sono opere spontanee.

### *a)* Hans Burgkmair ed Hans Holbein il vecchio.

Le regioni germaniche, nelle quali l'arte nazionale fino dal secolo XV aveva molte sedi, cioè la Svevia e la Franconia, conservano questa gloria anche nel periodo della Riforma. I centri principali della vita artistica sono ancora Augusta, Norimberga ed Ulma, ed a queste città si aggiunge Basilea. Maestri più o meno valenti non mancavano in altre città; ma in queste quattro l'ambiente era più favorevole alla creazione artistica. Nel periodo della Riforma, Norimberga ed Augusta gareggiano di potenza politica, di ricchezza mercantile, di fervore per il progresso intellettuale. Nell'una e nell'altra città esisteva una condizione di fatto singolarmente favorevole all'arte, ed erano le relazioni commerciali con l'alta Italia, specialmente con Venezia, dove il Fondaco dei Tedeschi facilitava gli scambi internazionali anche nel campo intellettuale. Forse in Augusta meglio che in Norimberga prevalse l'influenza italiana.

A Norimberga l'italianità trovò favore nella media borghesia; ma ad Augusta ebbe la protezione dei Fugger, famiglia di principi mercanti, ricchissimi per i loro commerci che si estendevano in tutto il mondo, e nello stesso tempo gentiluomini e amici delle arti. Con le loro copiose collezioni e con le fabbriche, costruite nello stile del Rinascimento italiano, essi certamente giovarono molto alla conoscenza dell'arte italiana. Tuttavia l'arte di Augusta e specialmente la pittura, non si contentò di seguire la via indicata dai Fugger. Anche là i primi intermediarj tra l'arte paesana e l'italiana furono i tipografi. Erardo Ratdolt, stampatore che in gioventù aveva lavorato a Venezia, e nel 1486 era ritornato alla nativa Augusta, dove morì nel 1528, fu il primo a fregiare i suoi libri di iniziali nello stile del Rinascimento. Pochi decenni dopo Augusta divenne una delle sedi principali della tipografia. Editori intraprendenti, come Giovanni Schönsperger, stamparono con gran cura bellissime opere illustrate, giovandosi dell'opera di valenti incisori di caratteri, come Jost Dienecker, del quale si ha memoria dal 1512, e di non meno valenti disegnatori, quali Daniele Hopfer, infaticabile specialmente nell'inventare bellissimi fregi marginali, e più tardi Leonardo Beck ed Hans Burgkmair. Quando poi l'imperatore Massimiliano volle effettuare i suoi vasti disegni artistici, si volse principalmente ad Augusta, dove sapeva di trovare artisti eccellenti.

Fig. 71. La Morte strangolatrice. Incisione in legno del Burgkmair.

Molti artisti vivevano allora in Augusta, ed alcuni di loro, quali Gumbolt Giltinger, Jörg Breu, Ulrico Apt, furono grandemente onorati dai contemporanei. Ma notizie certe che ci permettano di rappresentarci alla mente la vita artistica di allora, non abbiamo che per Hans Burgkmair e per Hans Holbein il vecchio. Il Burgkmair nacque nel 1473, l'Holbein si crede nel 1460; nell'uno e nell'altro c'è qualche cosa che fa pensare alla scuola di Martino Schongauer; l'uno e l'altro fecero le loro prime e notevoli prove sul principio del secolo nel convento di S. Caterina in Augusta. Le monache di questo convento desideravano lucrare le

copiose indulgenze concesse ai visitatori delle sette chiese maggiori di Roma. Ma il pellegrinaggio a Roma era cosa molto difficile, talora impossibile. Perciò chiesero al Papa ed ottennero la grazia di far dipingere nel loro chiostro le vedute delle sette chiese, e di poter pregare davanti ad esse con gli stessi benefizi spirituali dei pellegrini. Poi le pie monache, non contentandosi delle vedute, vollero aggiungervi storie della vita dei santi patroni di ciascuna chiesa. Queste pitture,

Fig. 72. Madonna del grappolo, del Burgkmair. Norimberga, Museo Germanico.

che oggi si trovano nella Galleria di Augusta, furono commesse prima all' Holbein (1496) e poi al Burgkmair (1501). All' Holbein furono assegnate le basiliche di S. Maria Maggiore e di S. Paolo; egli dipinse la Coronazione di Maria, la Natività di Gesù e la vita di s. Paolo. Al Burgkmair toccarono le basiliche di S. Pietro, di S. Giovanni in Laterano (Vita di s. Giovanni Evangelista) e di S. Croce (Crocifissione e Martirio delle diecimila Vergini). La natura della commissione e l' obbligo di far capire in un solo spazio parecchi soggetti talora discordanti imposero un limite alla potenza creativa degli artisti. Soltanto dall' osservazione dei parti-

colari possiamo rilevare i progressi dell'arte e la diversa indole dei due pittori. Hanno di comune, forse dalla scuola da cui provengono, il colorito profondo e caldo e il rosso vivace delle carnagioni. Ma il Burgkmair sente meglio il paese, e più si compiace della bellezza e varietà del mondo esterno; l'Holbein a sua volta gli è superiore nell'espressione e nella concezione drammatica del soggetto. Il Burgkmair è a suo posto nei soggetti di carattere tranquillo e narrativo ed esprime bene i sentimenti miti ed affettuosi. Rarissime volte egli ritrae le

Fig. 73. Hans Burgkmair e sua moglie. Vienna.

passioni violente, come nell'incisione in legno a due colori (v. fig. 71), dove la Morte sorprende crudelmente due amanti, strangola l'uomo ed afferra coi denti la veste della donna che tenta fuggire. Ma nelle Madonne egli ha una maniera soave e graziosa, e con bell'accorgimento le pone sullo sfondo di un paesaggio sereno (fig. 72). All'opposto il vecchio Holbein ritrae bene anche gli aspetti oscuri della vita, e non rifugge dalle espressioni violente e terribili. I due pittori, già diversi per natura, si differenziarono sempre più sia nella vita che nell'arte. Le più antiche pitture del Burgkmair sono ritratti, e sentono della maniera alsaziana.

Egli copiò un ritratto del Schongauer (Pinacoteca di Monaco), ma non quando era scolaro di questo pittore, cioè nel 1483, bensì qualche anno più tardi, come risulta da una tabella sul rovescio del quadro. Dal vero dipinse il ritratto di un celebre predicatore di Strasburgo, Gailer di Kayfersberg (Schleissheim), e il ritratto di sè stesso e di sua moglie (fig. 73). Lo ritroviamo in patria verso la fine del secolo; fino alla morte (1531) attese tranquillamente a svariatissimi generi di pit-

Fig. 74. L'ambasciata svizzera al Re Azzurro. Dal « Weisskönig », del Burgkmair.

tura. Non disdegnò il lavoro manuale, dipinse molte facciate di case, costume importato dall'alta Italia, fece quadri d'altare e molto disegnò per gli incisori in legno. La maggior parte di questi disegni furono fatti dal 1500 al 1510, ed anche dopo il 1518. Nell'intervallo la sua attività fu tutta dedicata al servizio dell'imperatore Massimiliano. I suoi quadri più antichi hanno maggiori pregi pittorici; nei più recenti, specialmente nelle singole figure, come il re Enrico e san Giorgio sugli sportelli della Crocifissione, oggi nella Galleria di Augusta, è più lodevole

il disegno. Come illustratore di libri il Burgkmair lavorò indefessamente tutta la vita, occupandosi di opere sia religiose che profane, e dando prova di grande potenza inventiva (fig. 74). Dalla sua officina uscì altresì gran copia di lavori ornamentali, come iniziali, titoli ecc.

Fig. 75. S. Anna, la Madonna e Gesù bambino, di Hans Holbein il vecchio. Galleria di Augusta.

Nella storia dell'arte la figura di Hans Burgkmair risalta precisa e perspicua; invece quella del vecchio Hans Holbein rimane alquanto oscura. Nei suoi anni più tardi egli pervenne ad un senso della forma, che dalle sue opere anteriori non si spererebbe. Seguendo la sua vita dall'anno 1493, nel quale egli dipinse

per il convento di Weingarten un altare della Madonna (ora scomposto nel Duomo di Augusta), fino al 1512, lo vediamo intento a grandi pitture d'altare nella maniera consueta, con una predilezione per le storie della Passione (Francoforte,

Fig. 76. S. Barbara. Fig. 77. S. Elisabetta.
Sportelli dell'altare di S. Sebastiano, di Hans Holbein il vecchio. Monaco.

Donaueschingen). In questi dipinti egli rivela un'indole popolare, e ritrae sia le scene che i caratteri della Passione nel modo tradizionale e a tutti noto in quel tempo, grazie alle sacre rappresentazioni. Alcuni suoi quadri si possono

definire vere illustrazioni di questi drammi sacri. Dopo queste pitture sono oggetto di meraviglia gli sportelli esterni dell'altare da lui dipinto nel 1512 per il convento di S. Caterina, dove figurò da un lato la Crocifissione di s. Pietro e dall'altro la Madonna, s. Anna e Gesù bambino (fig. 75). Nel martirio dell'Apostolo la fedeltà al vero arriva ad una espressione alquanto aspra, quasi tragica; nell'altra pittura è evidente il proposito di ritrarre forme femminili piene e vigorose, e in ciò egli riuscì assai bene. Pochi anni dopo (1515 o 1516) dipinse l'altare di San Sebastiano, oggi nella Pinacoteca di Monaco; negli sportelli interni di questo trittico (fig. 76 e 77) vediamo per la prima volta nell'arte germanica la bellezza femminile non più gracile e timida, ma copiosa e matura. Tanto la figura di s. Barbara col calice in mano, quanto quella di s. Elisabetta che disseta alcuni lebbrosi, hanno nel disegno della testa, nelle proporzioni del corpo, nel panneggiamento qualche cosa di ideale, che fa pensare alla maniera italiana. Negli accessori anche il Burgkmair segue lo stile del Rinascimento, ma l'Holbein va più in là. Egli non si attenne alla sola esteriorità, ma comprese intimamente l'arte del Rinascimento; anche nel colorito non si appaga della bellezza dei singoli colori, ma tende ad un effetto armonico più delicato, il che forse è merito del fratello Sigismondo, che fu suo collaboratore e si stabilì più tardi a Berna, dove morì nel 1540.

Donde viene questa trasformazione che pare improvvisa? Qui si affaccia un altro enigma. Noi possediamo del vecchio Holbein molti ritratti a matita (Gabinetto delle

Fig. 78. Lienhard Wagner. Disegno di Hans Holbein il vecchio. Berlino.

Fig. 79. Kunz von Rosen. Disegno di Hans Holbein il vecchio. Berlino.

stampe di Berlino, Museo di Basilea, di Copenaghen, ecc.), così freschi e vivi e di una tale verità psicologica, che a ragione si ritengono tra i migliori del tempo (fig. 78 e 79). Ora come si spiega che egli abbia dipinto così pochi ritratti? Come mai, non ostante il suo merito pittorico, egli non fu stimato degnamente dai suoi concittadini? Forse la risposta è in questi ritratti a matita. Il vecchio Holbein era un ospite gradito nelle cantine dei conventi, dove rallegrava i frati con le sue piacevolezze, ed ebbe occasione di formare la sua curiosa raccolta di teste fratesche. Egli aveva sopratutto l'istinto della satira. Ma anche per le strade e nelle osterie egli trovava teste caratteristiche, poichè pare che troppo si dilettasse delle allegre brigate, tanto da trascurare gli interessi domestici e da costringere i figli ad andarsene presto di casa. È manifesto che la nota di pessimismo che si osserva in molte pitture di Hans Holbein il giovine è effetto della precoce esperienza acquistata in gioventù. Il vecchio Holbein cadde in povertà e nel 1516 lasciò Augusta per andare a lavorare in Alsazia. È di questo tempo (1519) il suo quadro, oggi nel Palazzo Reale di Lisbona, comunemente intitolato la « Fonte della vita », ma che propriamente non è che la ripetizione di un soggetto frequente nella pittura fiamminga di allora (Tavola VI). Una schiera di sante giovani e belle, vestite alla foggia dei tempi del pittore, stanno reverenti intorno alla Madonna, che col Bambino in braccio siede in trono davanti ad un arco trionfale, costruito nel puro stile del Rinascimento. Di là dall'arco e ai due lati l'occhio spazia in un vasto e vario paesaggio, animato da Angeli che suonano, con palme, rovine e collinette, sotto il cielo solcato da qualche nube. L'abbondanza dei particolari non nuoce alla composizione, che è bella di tranquilla simmetria; l'esecuzione somiglia ad una miniatura. È manifesto il proposito di fare opera piacevole e leggiadra, ed appaiono elementi fiamminghi ed italiani, ma elaborati in modo personale. Il quadro è segnato « Johannes Holbein 1519 » ed ha molte analogie con opere accertate del vecchio Holbein, quali l'altare di Kaisheim e quello di S. Sebastiano. Tuttavia si dubita ancora della sua autenticità. Molti argomenti inducono a ritenere che questo insigne dipinto, per i suoi tempi modernissimo, non appartenga al vecchio Holbein, ma sia il capolavoro di Hans Holbein il giovine. Il vecchio Holbein morì dimenticato in Alsazia nel 1524.

### *b)* Alberto Dürer e Pietro Vischer.

Alberto Dürer deve la sua grandezza all'indefessa operosità, non mai abbattuta dall'avversa fortuna. Sebbene non gli sia mancata la stima dei suoi concittadini, non ebbe mai una valida e durevole protezione. L'arte sua principale, cioè la pittura, e specialmente l'esecuzione dei grandi dipinti d'altare, al suo tempo era divenuta un mestiere, e chi voleva fare a meno di collaboratori e trasfondere nelle sue opere tutta la potenza creatrice della fantasia, difficilmente trovava occasioni favorevoli. Questo fatto ci spiega il numero relativamente scarso dei grandi quadri d'altare, che abbiamo del Dürer. Tra i suoi amici egli aveva bensì non pochi uomini di grande coltura, avidi della sapienza antica e non privi di sentimento poetico. Ma per Villibaldo Pirkheimer e per altri umanisti come lui la poesia era sopratutto allegoria erudita, non molto conciliabile con l'arte e per il Dürer doppiamente pericolosa, perchè per indole egli inclinava all'erudizione, alle sottili inda-

HANS HOLBEIN — LA FONTE DELLA VITA.

(Lisbona, Castello Reale).

gini, alle questioni teoriche. I suoi stessi contemporanei dicevano che la pittura era la minima delle sue eccellenti qualità naturali. Per la versatilità dell'ingegno, e pel suo affaticarsi a scoprire i principii scientifici dell'arte, egli è da paragonare all'universale Leonardo da Vinci. Fino dagli inizi della sua vita artistica il Dürer si occupò a studiare le proporzioni del corpo umano, e proseguì in tale studio fino alla morte, senza essere venuto a conclusioni definitive. I « Quattro

Fig. 80. Adamo ed Eva. Incisione in rame di Alberto Dürer.

libri delle proporzioni umane » furono stampati dopo la sua morte (1528). È un'opera molto superiore ai suoi scritti anteriori, quali il « Trattato della misura col compasso e con la squadra » (1525) e il « Trattato della fortificazione della città, dei castelli e dei borghi » (1527). In alcuni disegni e pitture egli volle anche applicare i principii tecnici da lui stabiliti intorno alle proporzioni normali del corpo umano. Così l'Adamo ed Eva dell'incisione in rame fatta nel 1504 (fig. 80) sono due figure normali, ed un'altra sua incisione, dove è figurato un cavaliere che procede imperterrito per una squallida campagna, in mezzo a figure di morte e

d'inferno (fig. 81), è una applicazione di studi anteriori sulle giuste proporzioni dell'uomo e del cavallo.

Nei suoi scritti il Dürer è quasi in tutto un uomo del Rinascimento. È noto che la bellezza e l'esattezza delle proporzioni sono anche un fondamento della sua concezione dell'arte. Ma egli non segue in modo incondizionato e non a primo tratto il genio del Rinascimento, sebbene assai presto abbia adoperato come deco-

Fig. 81. Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo. Incisione in rame di Alberto Dürer.

razione l'architettura classica. Le tendenze personali e la tradizione paesana fecero sì che egli seguisse per lo più una via propria, che senza dubbio non ha più nulla di comune con l'arte medioevale, ma neppure non è quella del Rinascimento italiano. Nel panneggiare stentò ad abbandonare le pieghe dure ed angolose. La rappresentazione esterna dei tipi naturali non gli bastava. Gli studi sulle proporzioni umane dovevano servirgli a rendere il suo occhio indipendente dalla realtà esterna, a porre la sua fantasia in grado di gareggiare con la natura, che crea secondo certe

leggi. Il suo modo di studiare ha dell'italiano, ma l'applicazione pratica è germanica. Egli non diede alle sue figure, come, in genere, gli Italiani contemporanei, un carattere ideale ed universale, ma cercò quello che avevano di tipico, e lo accentuò per ottenerne l'espressione che voleva, perciò nelle teste femminili e nelle figure di fanciulli, fatte in gioventù, che meno si prestano a questa accentuazione, egli non fece così buona prova come nelle figure di uomini maturi, dai forti tratti e dall'aspetto grave, proprio dell'età e della dolorosa esperienza della vita.

Nel colorito il Dürer fu accuratissimo. Molti suoi quadri sono dipinti con mirabile diligenza, a mo' di miniatura; ma non sempre egli sa accordare in bella armonia i toni forti, ed evitare le asprezze. Soltanto in due periodi della sua vita, dopo il viaggio a Venezia (1506), e negli ultimi anni, quando egli stesso sinceramente confessava che in gioventù troppo si era compiaciuto dei colori chiassosi e delle figure strane e mostruose, anche nei quadri raggiunse la perfezione. Sebbene in lui non fosse un senso del colore così vivace come in altri pittori contemporanei, tuttavia egli li superò senza contrasto per lo squisito modo di sentire la bellezza del paesaggio. I suoi fondi sono limpidamente architettati, le lontananze avvolte nei vapori; le luci, le ombre e il chiaroscuro crepuscolare si alternano e si armonizzano con effetti meravigliosi.

La vena inventiva di Alberto è inesauribile ed incomparabile. Non c'è artista contemporaneo che possegga una tal copia di idee originali, ed una tale padronanza delle forme corrispondenti a tanta ricchezza. Se si toglie qualche lavoro giovanile, di tutte le sue composizioni il merito è esclusivamente suo. Anche quando rappresenta più volte lo stesso soggetto non si ripete mai; la sua potenza creatrice si manifesta sia nelle figure isolate e caratteristiche, che nelle scene idilliache e nei soggetti drammatici, ferventi di vita e di passione. Queste doti del suo genio furono perfettamente apprezzate dai contemporanei, i quali attinsero a piene mani alla sua ricchezza artistica. Per questa ragione nell'opera del Dürer hanno tanta importanza i disegni. Essi sono la manifestazione immediata della sua fantasia, rappresentano il suo concetto con la massima fedeltà, e rivelano tutta l'ampiezza della sua potenza inventiva. L'accuratezza con la quale Alberto eseguì certi disegni è prova evidente che egli non li teneva da meno delle altre sue creazioni. Soltanto chi conosce i disegni e le incisioni in rame ed in legno del Dürer può dire di comprendere tutto il genio dell'artista.

Gli antenati del Dürer vivevano in Ungheria, ed erano forse tedeschi magiarizzati. Avevano il loro domicilio in Ajtós presso Gyula, e di qui probabilmente trassero il cognome, che poi tradussero nel tedesco *Türe* (porta). Questa opinione è confermata dallo stemma dei Dürer, che è appunto una porta aperta. Il padre di Alberto, che portava lo stesso nome, era orefice; viaggiando secondo il costume degli artefici tedeschi, capitò a Norimberga, e vi si stabilì. Sposò la figliuola di un altro orefice, Barbara Holper, dalla quale ebbe diciotto figli; Alberto, nato il 21 maggio 1471, fu il secondogenito. Educato dapprima nell'arte paterna, nel 1486 entrò nell'officina di Michele Wohlgemuth. Fino dalla sua fanciullezza abbiamo saggi della sua valentìa nel disegno; un autoritratto, che egli fece a tredici anni (oggi a Vienna nella celebre raccolta di stampe e disegni, detta l'*Albertina*, dal nome dell'arciduca Alberto), una Madonna con angeli dell'anno seguente (Gabinetto delle stampe di Berlino) e del 1490, ultimo anno di scuola, il ritratto ad

olio di suo padre, oggi a Firenze nella Galleria degli Uffizi. A diciannove anni (1490) intraprese il solito viaggio d'istruzione, e rimase assente dalla città nativa fino alla Pentecoste del 1494. Non si hanno di questo suo viaggio notizie precise. Secondo antiche notizie fu a Colmar, nell'officina dello Schongauer. Avendo ese-

Fig. 82. Autoritratto di Alberto Dürer, del 1493. Parigi, Collezione Goldschmidt.

guito disegni per editori di Basilea, è verosimile che soggiornasse qualche tempo anche in questa città. Ci sono buoni motivi di credere che fino da allora il Dürer venisse a Venezia e vi si trattenesse a lungo, probabilmente nell'officina di un intagliatore. Comunque, è certo che in quel tempo egli conobbe le incisioni del Mantegna e le copiò. Fece anche stretta conoscenza col pittore Jacopo de' Barbari, mediocre artista, noto anche sotto il nome di Jacopo Walch; costui diceva

di possedere certi segreti relativi alle proporzioni, che Alberto voleva imparare. Appena tornato in patria, il Dürer si accasò con Agnese, figliuola di Hans Frey,

Fig. 83. I quattro cavalieri dell'Apocalisse. Incisione in legno del Dürer.

agiato cittadino occupato in moltissime faccende; ma, al dire di alcuni amici dell'artista, questo matrimonio fu poco felice.

Nello stesso tempo egli si pose a lavorare per conto suo. Nelle incisioni in rame posteriori al 1490 vediamo reminiscenze del viaggio in Italia, e soggetti tolti dall'erudizione umanistica (Ercole, Amimone, il Sogno, ecc.); ma poichè egli lavo-

rava anche per vivere, in altri suoi lavori tratta soggetti popolari e destinati ad un grande smercio (il lanzichenecco, il Turco, l'aborto porcino ed altri). Anche nelle più antiche sue incisioni in legno, di grande formato, si osservano molte reminiscenze del Rinascimento italiano, sia nei soggetti che negli sfondi architettonici, ma si vede pure la sua inclinazione alla magnificenza del paesaggio.

Nella pittura il Dürer non acquistò larga rinomanza se non a gran fatica. L'autoritratto di poco posteriore alle sue nozze, con l'iscrizione e la data 1493 (fig. 82), quello del 1498 che è al Prado di Madrid e quello del 1500 che è a Monaco (Tav. VII) attestano i mirabili progressi che egli aveva fatto nella pittura. Ma il capolavoro della sua gioventù è l' « Apocalisse », serie di incisioni in legno in quindici grandi fogli (1488). Per la prima volta vediamo qui la perfetta padronanza dell'arte manifestata in una serie di composizioni. Sebbene talora il bulino dell'intagliatore riproducesse in modo alquanto grossolano il disegno del Dürer, l'incisione in legno rimaneva tuttavia per lui un mezzo incomparabile per dare larga diffusione ai prodotti della sua fantasia. Egli nobilitò l'incisione in legno, le aggiunse efficacia e le diede un degno posto tra le arti. Anzi, tra le varie manifestazioni del genio del Dürer è quella che meglio esprime il suo carattere; si vedano ad esempio i quattro cavalieri dell'Apocalisse (riprodotti in piccole dimensioni nella fig. 83). Essi vengono avanti furiosi, in corsa sfrenata, a distruggere il genere umano; il fantastico qui raggiunge il sublime. Al Dürer l'incisione in legno parve così adatta alle sue composizioni poetiche e dense di pensiero, che terminata l'« Apocalisse » prese a trattare in serie di parecchi fogli la Passione e la Vita di Maria. Nella « Grande Passione » (dodici fogli) egli dà la prevalenza all'elemento drammatico; con fare poderoso rappresenta l'agitazione del popolo infuriato ed i forti contrasti dell'azione. Ma il Dürer non si contentò di trattare una sol volta questo soggetto, e ne ripetè le scene principali in dodici fogli di carta verde (Passione verde dell'Albertina), mirando principalmente all'intonazione pittorica, e poi di nuovo ne fece una serie di sedici piccole tavole incise in rame, nella quale principalmente si studiò di esprimere i profondi sentimenti dei singoli personaggi dell'azione.

La « Vita di Maria » ha carattere idilliaco (venti fogli). Qui giovò al Dürer il suo senso del paesaggio; c'è anche qualche cosa di locale, di schietto norimberghese, ma non guasta affatto. La nascita di Maria avviene in una sala di famiglia agiata tedesca; nel « Riposo in Egitto » vediamo un cortiletto rusticano tedesco, dove il bravo falegname lavora di gran lena, mentre la madre felice fila presso la culla. Questa è una delle poche composizioni del Dürer nella quale egli abbia lasciato libero sfogo alla vena faceta, ponendovi alcuni angioletti che raccolgono i trucioli. Nella « Visitazione » (fig. 84) e nella « Fuga in Egitto » il paese è trattato con grande cura.

Soltanto parecchi anni dopo venne in luce la nuova serie di fogli, accresciuta di uno (in tutto trentasette), nota sotto il nome di « Passione Piccola », nella quale il soggetto è trattato in modo più popolare. Il compimento di quest'opera fu ritardato da un fatto che segna un'epoca nella vita del Maestro, cioè il viaggio a Venezia verso la fine del 1505. A Venezia egli si trattenne più di un anno. Le lettere che egli scrisse a Villibaldo Pirkheimer sono un prezioso documento delle idee del Dürer, della sua vita e della sua attività in Italia. Dei lavori fatti a Venezia

ALBERTO DÜRER — AUTORITRATTO.

(Monaco, Antica Pinacoteca).

il principale è la « Festa del Rosario », per la chiesa di S. Bartolomeo; fu commesso da una compagnia di mercanti tedeschi, e più tardi acquistato dall' imperatore Rodolfo II, e trasportato a Praga, dove tuttora esiste, purtoppo gravemente danneggiato, nella Pinacoteca del convento di Strahow (fig. 85). La Madonna è

Fig. 84. Visitazione. Dalla « Vita di Maria », del Dürer.

in trono, con un tappeto dietro. A' suoi piedi un angelo suona il liuto. Ai due lati stanno, in ginocchio, il Papa, l' Imperatore ed altri rappresentanti della Cristianità, i quali dalla Madonna, dal Bambino e da s. Domenico (patrono della Confraternita del Rosario) vengono coronati di rose. Nella disposizione del gruppo principale si sente l' influenza di Giovanni Bellini; similmente il « Gesù tra i Dottori »,

dipinto nello stesso tempo, ha molto del leonardesco. Si sa che il Dürer studiò molto Leonardo, come appare dalle teste d'invenzione, dalle « faccie stravolte » e dai cosidetti nodi. A Venezia dipinse anche la « Madonna del lucherino », oggi nel Museo di Berlino.

A malincuore Alberto si partì da Venezia. « Oh come sentirò il freddo, lontano da questo sole! Qui sono un signore, in patria uno scroccone! » - così egli scriveva all'amico Pirkheimer. Tuttavia ritornato in patria si rimise con maggior

Fig. 85. Festa del Rosario, del Dürer. Praga, Convento di Strahow.

ardore al lavoro, essendoglisi anche presentate migliori occasioni di farsi conoscere come pittore. Prima del viaggio egli aveva fatto qualche pittura ad olio, quali il trittico di Paumgärtner con le magnifiche figure di cavalieri sugli sportelli (Pinacoteca di Monaco), l'autoritratto (pur là), di una solennità alquanto artifiziosa, opera ridipinta e guastata, e nel 1504 l' « Adorazione dei Magi », quadro ammirabile per lo scenario del fondo, oggi negli Uffizi di Firenze (fig. 86). Ma dopo il suo ritorno, forse per l'esperienza acquistata a Venezia, pare che egli prediligesse la pittura ad olio sopra tutte le altre arti. Non si sa chi sia stato il committente dell' « Adamo ed Eva » del Museo di Madrid (riproduzione nella Galleria Pitti), dove egli si studiò di rappresentare il suo ideale della perfezione del corpo umano.

Nel 1509 il Dürer, di commissione di Jacopo Heller, mercante di panni a Francoforte, fece un grande trittico, con l'Assunzione di Maria nella tavola di mezzo; opera di cui non ci rimane che una copia di Jobst Harrich; l'originale perì in un

incendio. La perdita è tanto più dolorosa, in quanto che dai molti studi e bozzetti e lettere del Maestro sappiamo con quanto amore egli attendesse a questo lavoro. La maggior parte degli studi sono fatti per gli sportelli, ma è certo che in questi lavorarono anche gli scolari del Dürer. Non per pregio artistico, ma per dimensioni, il trittico Heller è superato dalla grande tavola detta di « Tutti i Santi », dipinta nel 1541 per una cappella privata di Norimberga, ed oggi nella Galleria Imperiale di Vienna (fig. 87). Egli, con molta saviezza, ne disegnò anche la cor-

Fig. 86. Adorazione dei Magi, del Dürer. Firenze, Uffizi.

nice. In alto, circondata da una bellissima schiera di Santi, trionfa la Trinità. In basso, chiudendo il circolo di cui la parte superiore è formata dai Santi e dagli Angeli, sta la Cristianità, divisa per ceti e guidata dal Papa e dall' Imperatore. Nell' angolo inferiore a destra del quadro, appoggiato ad una tavoletta con una iscrizione, il Maestro ritrasse sè stesso, in cappa magna con pelliccia. Alla perfezione caratteristica delle singole figure, alla idealità della composizione si aggiunge con magnifico effetto l'armonia luminosa dei colori, che ben conviene ad un soggetto soprannaturale.

Ma nella pittura il Dürer non ebbe la fortuna che meritava e sperava. Negli

anni seguenti lo vediamo di nuovo occupato nell'incisione in legno ed in tentativi di perfezionare l'incisione in rame. Lavorava di bulino, preparava le lastre e creava quei meravigliosi fogli, che attestano la perfetta padronanza dei segreti del-

Fig. 87. Il quadro di « Tutti i Santi », del Dürer. Vienna.

l'arte del pari che l'inclinazione della sua fantasia ai profondi pensieri: « il Cavaliere, la Morte e il Diavolo » (1513 - v. pag. 79-80) - « S. Gerolamo nella cella » - « la Malinconia » (1514). Non c'è dubbio che tra queste due ultime tavole esiste un rapporto di contrasto, ed è certo altresì che nella « Malinconia » (fig. 88) c'è una ispirazione

che ricorda quella del Faust, una allusione alla magìa ed alle sue sterili speculazioni. Ma c'è anche un fine artistico, cioè quello di ottenere un effetto mediante diversi accordi e gradazioni di luce. Nè è da escludere che l'amore della prospettiva pittorica, dei giuochi di luce e d'aria sia stato il principale movente della composizione. Nello stesso tempo egli incise anche le sue più leggiadre Madonne. In altre opere il Dürer predilige un po' troppo le figure matronali, nella scelta delle

Fig. 88. La Malinconia. Incisione in rame del Dürer.

fattezze individuali la sua scelta è limitata a quelle che si vedeva d'intorno. Ma la sua Madonna seduta sotto un albero, con in grembo il Bambino al quale porge una pera (1511 - fig. 89), e l'altra Madonna che tiene in braccio il Bambino appoggiando una guancia alla testolina di lui (1513), riproducono a perfezione ed idealizzano la felicità materna. Anche il suo capolavoro nell'incisione in legno, la « Trinità » (1511), fu disegnato in questi anni.

Fino a questo tempo il Dürer non ebbe alcun potente protettore, ad eccezione del Principe elettore Federico il saggio, che gli diede qualche commissione. La sua fortuna parve mutare in meglio dopo il 1512, quando fu conosciuto ed apprezzato dall'imperatore Massimiliano. Non dobbiamo credere che il favore largito agli artisti dai prìncipi tedeschi sia paragonabile al mecenatismo dei prìncipi italiani. Massimiliano non diede al Dürer alcuna commissione monumentale. L'im-

Fig. 89. Madonna della pera. Incisione in rame del Dürer.

peratore aveva i suoi progetti artistici, ed assunse in servizio il Dürer, insieme a parecchi altri artisti, specialmente di Augusta; il Maestro dovette adattarsi alle idee di Massimiliano e dei poeti che lo consigliavano. Una sola volta egli ebbe una commissione perfettamente conforme alla sua indole, tanto che si direbbe che egli stesso l'avesse sollecitata. Massimiliano aveva un suo libro di preghiere, fatto stampare in pergamena ad Augusta dallo Schönsperger. Del manoscritto originale, conservato quasi per intiero, una metà è a Monaco nella Biblioteca dello Stato, e l'altra nel Museo di Besançon. I fregi marginali sono opera di parecchi artisti,

Fig. 90. Fregio marginale del Dürer nel libro di preghiere dell'imperatore Massimiliano. Monaco, Biblioteca dello Stato.

Fig. 91. L'imperatore Massimiliano. Incisione in legno del Dürer.

a quella volta (1520) con la moglie e la fantesca, recando seco una meravigliosa raccolta delle sue incisioni. Di questo viaggio ci rimane il diario. Il Dürer ci

narra delle onoranze che ricevette dai pittori in varie città, specialmente ad Anversa, dei molti ritratti che disegnò, e di alcune pitture; e tra queste il « S. Gerolamo » del Museo di Lisbona, del quale i disegni sono nell'Albertina di Vienna. Si conserva anche qualche parte del suo libro di schizzi, in cui egli disegnò a matita ritratti e paesaggi.

Ma i principali documenti del suo viaggio nei Paesi Bassi, e del molto che egli imparò dai maestri di Anversa, sono il ritratto di Barend von Orley, a Dresda, e di uno sconosciuto dai capelli biondi, a Madrid. Nell'opera artistica del Dürer comincia di qui un periodo di continua ascensione, che mette capo alla perfetta maturità. Ritornato dopo un anno a Norimberga, trovò i concittadini e gli amici commossi dalle dottrine della Riforma. Spirito acuto, meditativo e profondamente religioso quale egli era, non poteva rimanere estraneo a questo movimento. Fin da quando era nei Paesi Bassi egli non senza commozione aveva ricevuto la falsa notizia della cattura di Lutero. Da vero artista egli volle fare la sua professione di fede con un'opera d'arte, e nel 1526 dedicò al Consiglio di Norimberga una tavola doppia, nella quale sono dipinti da un lato gli apostoli Pietro e Giovanni e dall'altro gli apostoli Paolo e Marco (fig. 92 e 93). Giovanni e Paolo sono le figure principali. Giovanni, in mantello rosso, medita sopra un volume che tiene in mano; Paolo, in abito bianco, ha chiuso il libro ed appoggia la salda mano sull'elsa della spada, guardando minaccioso. Dimostrare la verità e difenderla virilmente; questo è il significato evidente delle due figure, che l'autore ha espresso in modo fortemente caratteristico. E la sua intenzione appare anche più manifesta dai passi della Bibbia che di propria mano egli scrisse ai piedi delle tavole originali, che sono a Monaco; passi che poi furono ripetuti nelle copie esistenti a Norimberga.

Questi quattro Apostoli, detti anche « i quattro temperamenti », sono un documento prezioso del suo modo di sentire in religione, e nello stesso tempo attestano che l'artista si era ormai liberato vittoriosamente da ogni impaccio formale. Egli conservò l'esecuzione accurata, perfino minuziosa, ma nella modellatura delle vesti e nella gradazione dei colori aggiunse un elemento plastico. Le teste hanno un'espressione schietta e vigorosa, che giustifica pienamente la loro denominazione popolare « i quattro temperamenti ». La stessa solidità, la stessa fusione di colori si osservano nei due ritratti del Museo di Berlino, opera dei suoi ultimi anni; l'uno rappresenta il gagliardo vecchio Gerolamo Holzschuher, e per questo giovò al pittore la maschia bellezza del modello (fig. 94); l'altro è il ritratto di Jacopo Mussel, e per esecuzione pittorica è superiore al primo, sebbene il modello abbia minori pregi. Le figure di carattere e i ritratti erano conformi alla tendenza propria della fantasia del Dürer nei suoi ultimi anni. Egli se ne occupava non solo come pittore, ma anche come disegnatore (ritratto di Lord Morley nella collezione Mitchell a Londra) ed incisore in rame (ritratti del cardinal di Magonza, del Principe elettore Federico di Sassonia, di Melantone e di Erasmo di Rotterdam). Il Dürer morì nel 1528, il 6 aprile, giorno pur della morte di Raffaello, in età di cinquantasette anni, da molto tempo travagliato da infermità.

Del Dürer non è da ammirare soltanto la fecondità artistica, senza dubbio straordinaria. Non contando i quadri, il catalogo delle sue opere comprende 194 incisioni in rame, più di 170 in legno, e parecchie centinaia di disegni, tra' qual

molti che sono eseguiti con somma diligenza, come veri quadri, e sono veri documenti della sua pazienza e coscienza d'artista; citiamo ad esempio le teste di Apostoli (studi per il quadro di « Tutti i Santi » - fig. 95), le due tavolette di Simone e della Resurrezione, e i disegni colorati di piante e di animali. Ma più

Fig. 92. S. Giovanni Evang. e s. Pietro, del Dürer. Monaco.

Fig. 93. S. Paolo e s. Marco, del Dürer. Monaco.

meravigliosa della fecondità del Dürer è la varietà del suo temperamento artistico. Da giovine fu in Italia, studiò il Mantegna e Jacopo de' Barbari, e conobbe anche l'arte antica. In seguito, nelle sue grandi serie di incisioni in legno, ritornò alla maniera tradizionale e paesana. Ma tanto prima che dopo conservò intatta la

sua indipendenza. Non lavorò mai di maniera, e non si contentò di riprodurre senz'altro i tipi consueti e conosciuti della Passione, come per lo più facevano gli altri pittori ed incisori. D'altra parte lo studio assiduo e amoroso del mondo esterno non gli impedì di trarre ispirazione dall'anima sua meditativa e poetica, e di produrre parecchie incisioni in rame piene di fantasia (la « Malinconia » ed altre). L'ultimo suo intento fu recare a perfezione il ritratto e la figura di carattere, precisa di espressione e di forma. In ciò egli aperse agli artisti venuti dopo di lui una nuova via.

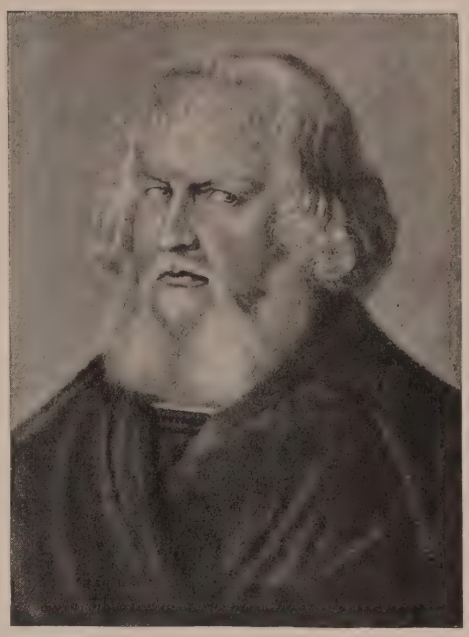


Fig. 94. Gerolamo Holzschuher, del Dürer. Berlino.

L'officina del Dürer ebbe presto parecchi scolari e collaboratori. Prima ancora del viaggio a Venezia il Dürer prese con sè Hans Schäufelein, venuto da Nördlingen (n. verso il 1480 e morto nel 1540), specialmente fecondo come intagliatore in legno. Nel 1515 lo Schäufelein tornò in patria, ed ivi diede opera anche alla pittura (pitture murali nel Palazzo Comunale; Giuditta ed Oloferne, trittico nella chiesa di S. Giorgio; la Deposizione - fig. 96). Anche Hans (Süss) di Kulmbach (m. 1522), dapprima scolaro di Jacopo Walch, detto de' Barbari, lavorò qualche tempo col Dürer. Il suo capolavoro è l'Adorazione dei Magi (fig. 97), oggi a Berlino; nella composizione egli ricorda il Dürer, e merita lode per la fusione e bella armonia dei colori. Risente del Dürer anche Hans Springinklee (m. 1540), pregiato come miniatore e disegnatore per gli incisori in legno. Ricordiamo ancora Hans Dürer, fratello minore del Maestro e suo operoso collaboratore; egli rimase a Norimberga fin dopo la morte di Alberto, e poi andò a Cracovia, al servizio del re di Polonia. Degli scolari del Dürer negli ultimi tempi è da menzionare Giorgio Pencz, che dal 1523 prese a lavorare da sè; fu valente ritrattista ed incisore in rame. Col tempo il Pencz si venne allontanando dal Maestro e si accostò agli Italiani, specialmente a Giulio Romano. Il suo capolavoro è il ritratto di un orefice o monetiere, dipinto nel 1545, oggi a Karlsruhe. Morì povero nel 1550. Con lui si accompagnano i fratelli Sebaldo (circa 1500-1550) e Bartolo Beham (1502-1540). Tutti tre nel 1524 accolsero le dottrine del Carlstadt e di Tommaso Münzer, e furono perciò chiamati in giudizio. Sebaldo Beham ebbe una vita avventurosa, finchè nel 1534 si stabilì a Francoforte. Dall'officina di questo artista, che aveva il lavoro facile e spedito, uscì un gran numero di incisioni in rame ed in legno. La più celebre pittura di Sebaldo è una tavola con la storia di Betsabea (Louvre). Bartolo Beham nel 1527 si stabilì a Monaco, al servizio del duca Guglielmo IV di Baviera. Ciò spiega il gran numero di ritratti di principi (fig. 100) che abbiamo

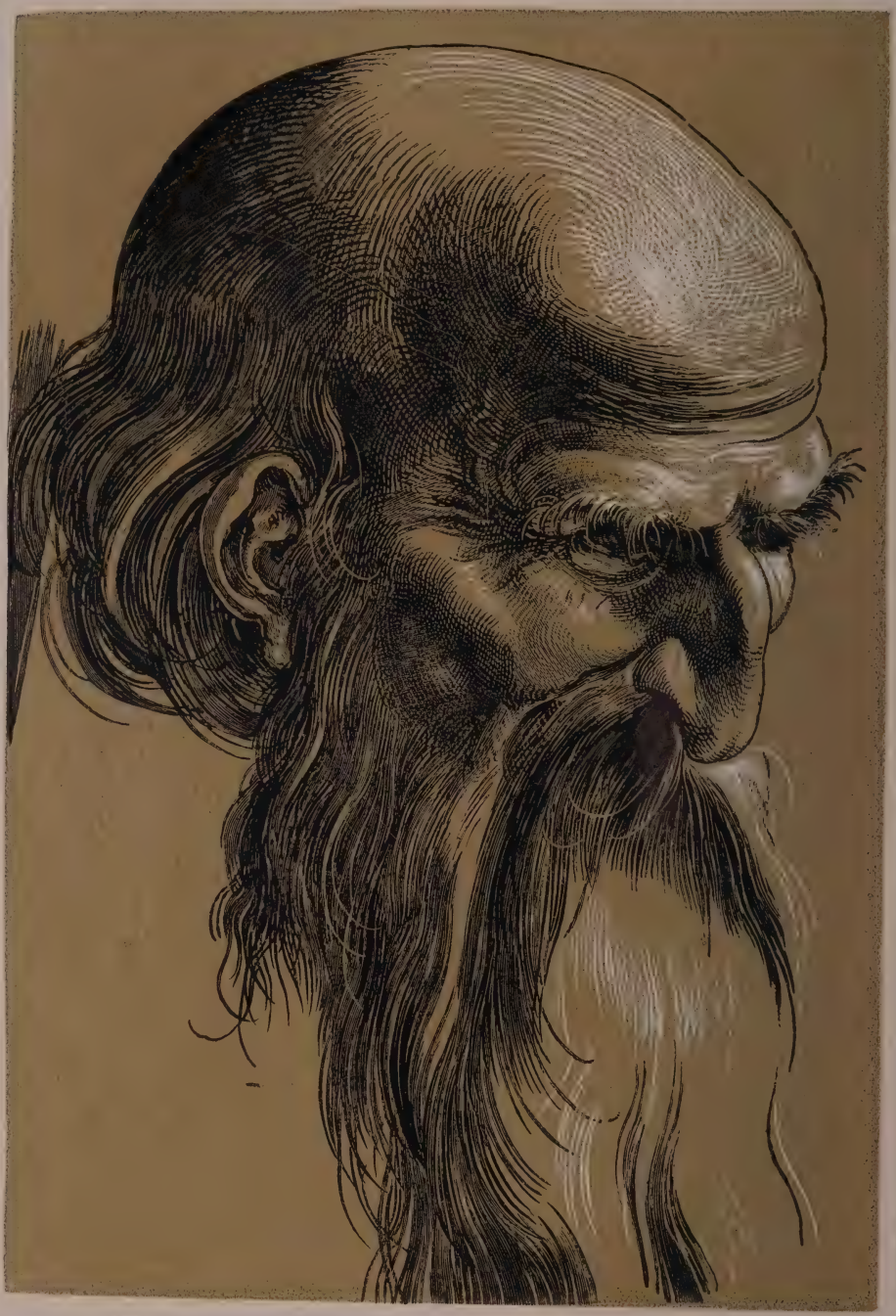


Fig. 95. Testa di Apostolo, del Dürer. Disegno a pennello. Vienna, Albertina.

di lui. Gli si attribuiscono anche molti quadri d'altare, ma la cosa non è ben chiara. Il migliore e il più vasto di questi quadri è l'Invenzione della Croce, nella Pinacoteca di Monaco (fig. 102). Nella disposizione della scena e nello sfondo architettonico è evidente che l'autore prese a modello gli antichi pittori veneziani, dai quali differisce soltanto per una maggiore secchezza nel caratterizzare le singole figure.

Tutti questi maestri hanno di comune l'aver coltivato nello stesso tempo e con uguale diligenza la pittura e l'incisione, sia in legno che in rame. Quanto

Fig. 96. Deposizione, dello Schäufelein. Nördlingen, Palazzo Comunale.

alla loro valentìa nell'una o nell'altra forma dell'arte, non c'è luogo a dubbio. Come pittori hanno qualche merito, cioè la forza e lo splendor del colore, il modo chiaro di rappresentar l'azione, e la verità esteriore. Ma per lo più nelle loro opere destinate alle chiese la pratica del mestiere prevale sopra la creazione personale. Invece quando disegnano per l'incisione in rame od in legno questi artisti si rivelano sotto un aspetto affatto diverso. La loro fantasia si espande liberamente e padroneggia una materia copiosissima; anche le loro forme sono più vive, i tipi più vari, c'è maggior movimento negli atti e nei gesti, e l'occhio si compiace di questa gradita novità (fig. 98 e 99). Il progresso dell'arte tedesca si svolge per due vie; da una parte essa si attiene strettamente al genio popolare, e dall'altra si giova

sempre più di elementi formali dell'arte italiana. Ma degli uomini che compirono questa trasformazione avremo di nuovo da occuparci, dove tratteremo dei « Maestri minori ».

Fig. 97. Adorazione dei Magi, di Hans Kulmbach. Berlino.

Quel che abbiamo veduto avvenire tra i discepoli del Dürer si ripete in altri gruppi di artisti. L'operosissimo Alberto Altdorfer, morto nel 1538 a Ratisbona, dove si era stabilito nel 1505, ebbe senso squisito della bellezza del paesaggio, e come dimostra il suo « Riposo in Egitto » del Museo di Berlino (fig. 103)

intese i fatti biblici in maniera tutta popolare; fu anche pittore, ma come tale non produsse nulla che per pienezza di forme e matura bellezza uguagli la sua « Bella Maria di Ratisbona », incisione in legno a colori, interessante anche per l'occasione che le diede origine.

Fig. 98. Contadini che ballano. (I mesi). Incisione in rame di Sebaldo Beham.

Fig. 99. Lanzichenecco. Incisione in rame di Bartolo Beham.

Fig. 100. Il conte palatino Ottone Enrico, di Bartolo Beham. Augusta.

Fig. 101. Maria sulla mezzaluna. Incisione in rame dell'Aldegrever.

Anche Enrico Aldegrever di Soest (Vestfalia), detto pure Trippenmeker, strenuo propugnatore della Riforma (1502-1555), più che come pittore è apprezzato come autore di gran numero di incisioni in rame (fig. 101); tuttavia i ritratti (fig. 104) che egli dipinse sono ammirabili per la freschezza immediata con la quale è inteso il

soggetto e per la forza del disegno, ed i suoi quadri d'altare (Adorazione dei Magi, in una chiesa di Soest) meritano gran lode per l'accurato studio del vero.

Fig. 102. Invenzione della Croce, di Bartolo Beham. Monaco.

In generale nella prima metà del secolo XVI i pittori tedeschi sono sopratutto valenti ritrattisti, e probabilmente se le condizioni esterne fossero state più favorevoli avrebbero portato a perfezione questa forma d'arte.

Del pari si può affermare con sicurezza che anche di Luca Cranach il vecchio (1472-1553) le opere migliori sono i ritratti. Maestro Luca Sunder, detto Cra-

Fig. 103. Riposo in Egitto, dell'Altdorfer. Berlino.

nach dal luogo dove nacque, deve la sua grande popolarità all'amicizia che ebbe coi Riformatori, alle sue virtù di cittadino, e sopratutto alla commovente fe-

deltà che egli serbò al suo signore, lo sfortunato Principe elettore Giovanni Federico. Anche le persone che egli ritrasse (Lutero, Melantone, Caterina Bora ed altri) attraggono la nostra attenzione, sì che il merito dell'artista passa in seconda linea. Egli è il pittore dei Riformatori, non della Riforma, se con questo vocabolo si intende non soltanto un dissidio religioso, ma l'inizio di un rinnovamento intellettuale. Così il Dürer diede forma d'arte alle idee che produssero la Riforma, ma non si può dire che la sua mentalità sia già quella di un vero protestante.

Fig. 104. Ritratto di un giovine, dell'Aldegrever. Vienna, Galleria Liechtenstein.

L'arte del Cranach è tedesca schietta, cioè proba ed assennata; egli ha facoltà solide ed è fortemente originale. Stabilitosi nel 1505 a Vittemberga, al servizio dell'elettore Federico il saggio, fondò un'officina molto produttiva, che continuò a prosperare col figlio Luca Cranach il giovine, ed ebbe grande influenza in tutta la Sassonia. L'opera del vecchio Luca è molteplice; comprende soggetti religiosi e mitologici, nudi femminili (Venere, Lucrezia) e soggetti faceti (la Fontana di giovinezza). Ma nelle forme non c'è uguale varietà. Egli ripete volentieri le teste più comuni e le vestimenta sono quasi sempre le stesse. Predilige il colorito chiaro, adopera le varie tonalità con somma cura, cosicchè la superficie del quadro, per

lo più piccola, appare di un solo getto; il disegno è nitido, ma non sempre esatto, e l'armonia dei colori spesso lascia a desiderare. Del resto i quadri che uscirono dalla sua officina sono molto disuguali; abbondano le opere mediocri, il che nuoce alla riputazione del Maestro. Alcune opere, come il già citato « Riposo in Egitto » (Museo di Berlino - Tav. VIII), sono belle così per il concetto poetico come per il disegno e per il colore, tali da suscitare la meraviglia di chi dell'artista abbia l'opinione comune. Il quadretto della Madonna con s. Anna ed il Bambino, anche questo nel Museo di Berlino (fig. 105), è un lavoro senza pretese, ma con un bell'effetto di colore, specialmente nello sfondo di paese. Della maniera ingenua con la quale il vecchio Luca trattava i soggetti mitologici è un esempio il Giudizio di Paride, di Karlsruhe (fig. 106). Anche il Cranach riuscì meglio nell'incisione in legno che nella pittura; i suoi fogli più belli sono datati dal 1505 al 1509.

Fig. 105. S. Anna, la Madonna e il Bambino, di Luca Cranach il vecchio. Berlino.

Non è da paragonare il Cranach con Alberto Dürer, che gli è immensamente superiore sia per abbondanza e profondità di fantasia, sia per padronanza dell'arte. Al Dürer piuttosto si può mettere a confronto, sotto un altro aspetto artistico, il fonditore Pietro Vischer. Come il Dürer portò al sommo la pittura norimberghese, così il Vischer fu nella stessa città il grande maestro della scoltura.

La vita di questo artista ha tuttora molto di oscuro e di enigmatico. Si ritiene comunemente che egli nascesse circa il 1455. Cominciò a lavorare nell'officina di suo padre, Ermanno Vischer; gli succedette nella direzione della fonderia, e morì il 27 gennaio 1529. Quel che nella vita del Vischer è più meraviglioso è la trasformazione totale e definitiva avvenuta nell'arte sua, nelle idee, nel senso della forma, quando egli era già più che cinquantenne. Fino ai primi anni del secolo XVI egli si attenne alla maniera gotica tradizionale; negli anni seguenti si vede nelle opere sue l'effetto del Rinascimento italiano. Ma non si può dire se ciò dipenda dalla versatilità del Maestro, o se si debba attribuire al figlio Ermanno, che nel 1515 fece un viaggio a Roma per amore dell'arte, ond'è ammissibile

che al suo ritorno facesse conoscere ai fratelli, che del pari lavoravano nell'officina paterna, i modelli italiani. C'è anche un altro fatto che si presta a diverse interpretazioni. Sappiamo che il Vischer, prima col padre, poi da solo ed aiutato dai figli, possedeva e dirigeva una fonderia. Era egli soltanto un abile fonditore, che lavorava sopra modelli altrui, o disegnava e modellava egli stesso? In alcuni casi è certo che egli non fu che il fonditore, ad esempio quando fece la

Fig. 106. Il giudizio di Paride, di Luca Cranach. Museo di Karlsruhe.

tomba del duca Eitel Federico II di Hohenzollern (Hechingen) sopra disegno del Dürer. È difficile perciò accertare in quali casi egli abbia fatto tutto da sè.

Comunque sia, le molte opere uscite dalla fonderia del Vischer iniziano la trasformazione dell'arte prima a Norimberga e poi in tutta la Germania. La fama del Vischer si propagò a Meissen, a Würzburg, a Breslavia, a Cracovia, a Lubecca, ed ogni volta che c'era da fare un gran monumento sepolcrale, il tema principale dell'antica scoltura tedesca, egli era il preferito. A dir vero pochi di questi monumenti hanno iscrizioni che li rendano autentici, ma ci sono caratteri di stile che attestano la loro comune provenienza da Norimberga. Tra le opere del Vischer vediamo tanto i tradizionali coperchi d'avello, con la figura del defunto in bas-

LUCA CRANACH IL VECCHIO — RIPOSO IN EGITTO.

(Berlino, Museo Imperatore Federico).

sorilievo, quanto i sepolcri monumentali. La verità, la solidità del disegno, l'esecuzione accurata e precisa sono pregi costanti di queste opere. C'è differenza negli accessori: nelle opere più antiche, come il mausoleo dell'arcivescovo Ernesto nel Duomo di Magdeburgo, fatto nel 1495, prevalgono senza contrasto i baldacchini e tabernacoli gotici; nelle più recenti, come il coperchio dell'avello della duchessa

Fig. 107. Coperchio sepolcrale inciso, di Pietro Vischer. Meissen.

Fig. 108. L'apostolo Paolo, di Pietro Vischer. Statuetta del sepolcro di san Sebaldo. Norimberga.

Sidonia (fig. 107) nel Duomo di Meissen (1510), appaiono già i motivi ornamentali del Rinascimento.

Il capolavoro del Vischer è il celebre sepolcro di san Sebaldo a Norimberga (fig. 109). Da molto tempo i fabbricieri della chiesa pensavano d'innalzare un tabernacolo sopra il sarcofago d'argento del santo, e nel 1488 ne fecero fare un disegno, che non fu eseguito. Soltanto nel 1507 il lavoro fu affidato al Vischer,

che lo compì nel 1519, con l'aiuto dei figli. Sopra una base fregiata di storie della vita del santo (fig. 110), in bassorilievo, eseguite con semplice e schietta vivacità,

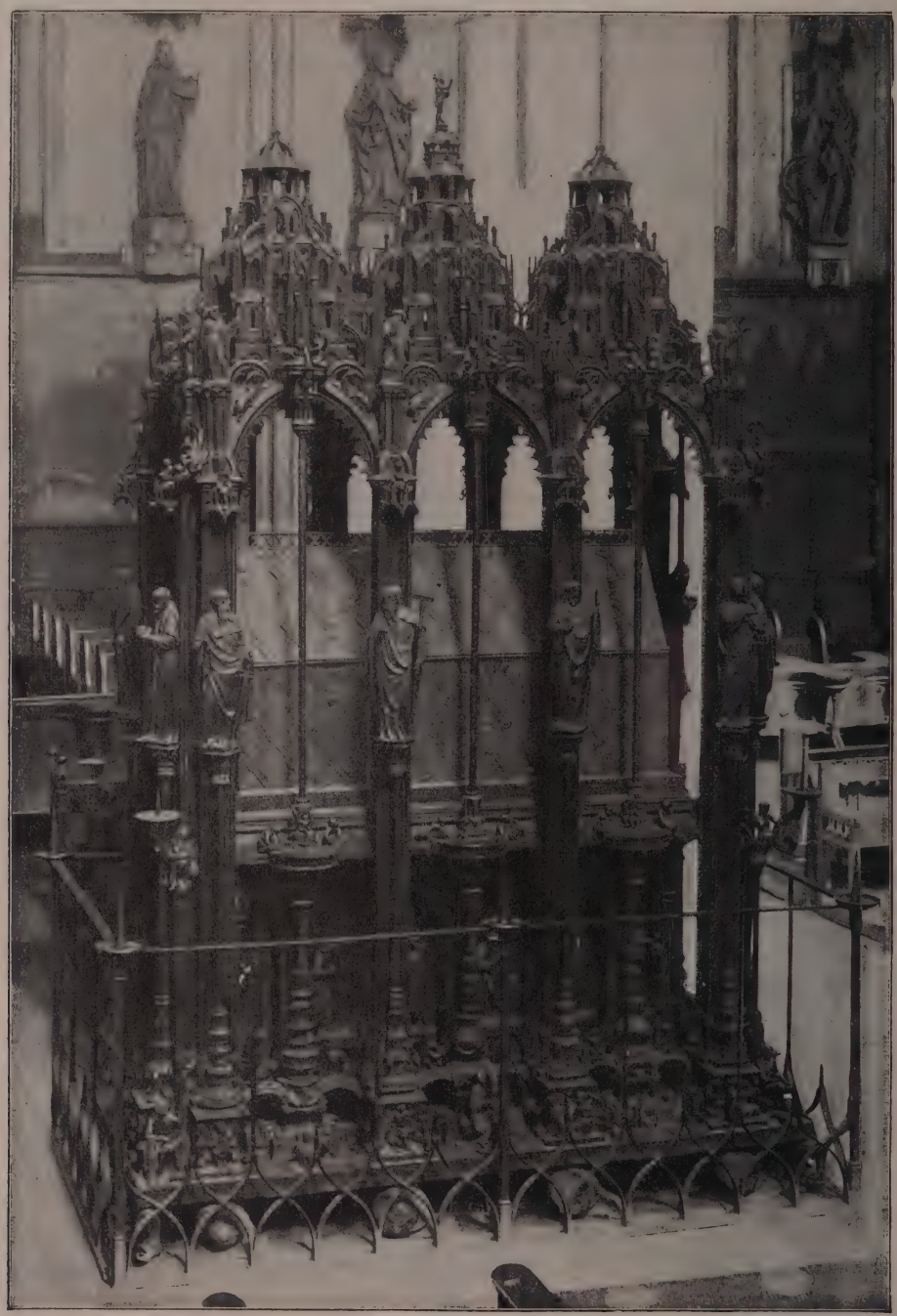


Fig. 109. Sepolcro di san Sebaldo, di Pietro Vischer. Norimberga, Chiesa di S. Sebaldo.

sorge il sarcofago d'argento, circondato da una costruzione architettonica che serve a custodia dell'arca, e perciò è formata di stele a brevi intervalli, e a sostenere

il baldacchino che corona l'edifizio. La parte inferiore dell'edicola ha forme gotiche, ma nelle membrature superiori si vede già lo stile del Rinascimento. Al sommo sono tre cupolette, con rinfianchi e saette di maniera gotica, che formano un contrasto alquanto strano. La parte architettonica del monumento è una contaminazione di forme nuove e vecchie, ma la parte scultoria è tutta nuova. E la novità non è soltanto nei putti e nelle figure mitologiche ed allegoriche della base, ma anche nelle dodici figure di Profeti e di Apostoli a mezzo ed al sommo delle stele. Specialmente gli Apostoli, eseguiti in dimensioni maggiori che i Profeti, sono belli di austera maestà, vivi e molto vari di carattere (fig. 108). La cognizione delle forme del Rinascimento italiano e la sicura intuizione dei fini ai quali tendeva il

Fig. 110. S. Sebaldo che si scalda coi ghiacciuoli ardenti. Bassorilievo del sepolcro di san Sebaldo. Norimberga, Chiesa di S. Sebaldo.

Rinascimento, non si possono disconoscere nell'autore del monumento di san Sebaldo, ma sarebbe ingiustizia considerare questo artista come un imitatore od uno scolaro degli italiani. L'arte del Vischer ha profonde radici nel suolo della patria. Dal Rinascimento egli trasse le giuste proporzioni, le fattezze regolari, il nobile e calmo panneggiamento, ma le sue figure sono schiettamente tedesche. Le statue colossali del re Artù (fig. 136) e di Teodorico, che adornano il monumento dell'imperatore Massimiliano nella chiesa dei Francescani di Innsbruck, sono vere figure ideali di cavalieri tedeschi. Soltanto negli ultimi anni, quando i figli prendevano maggior parte ai lavori dell'officina, nelle opere del Vischer prevalgono le forme del Rinascimento. Si veda ad esempio il sepolcro di Margherita Tucherin nel Duomo di Ratisbona, compiuto nel 1521. Lo sfondo è un edifizio del Rinascimento; il gruppo nel primo piano, che figura l'incontro di Gesù con le sorelle di Lazzaro, nel disegno delle teste e delle vesti ha molto del nuovo stile (fig. 111).

I fratelli Fugger nel 1513 commisero al Vischer una grande cancellata, lunga 10 metri ed alta tre e mezzo, spartita da pilastri scanalati e sormontata da un fregio a rilievo; quest'opera dopo molte vicende fu collocata nel 1540 nel Palazzo Comunale di Norimberga, ma purtroppo nel secolo scorso scomparve non si sa come, e non la conosciamo che da vecchie copie. Nel disegno della cancellata si vede che l'autore aveva famigliare lo stile decorativo dell'alta Italia; i rilievi

Fig. 111. Incontro di Gesù con le sorelle di Lazzaro. Rilievo di un coperchio d'avello, fuso da Pietro Vischer. Duomo di Ratisbona.

ricordano le incisioni in rame del Mantegna. Ma sarebbe ingiusto giudicare l'indole artistica del Vischer da queste opere dei suoi tardi anni. Il giudizio deve fondarsi principalmente sul sepolcro di san Sebaldo, opera nella quale il fabbro di Norimberga si manifesta, almeno in un punto, degnissimo di stare a pari di Alberto Dürer: l'uno e l'altro maestro intesero perfettamente le forme del Rinascimento, e seppero valersene: ma ciò fecero senza snaturare la loro indole nazionale, nè rinunciare alla loro personalità ed indipendenza.

### *c)* Hans Holbein il giovine.

L'ultimo grande pittore del periodo della Riforma è affatto indipendente da Norimberga, e ad Augusta non deve che l'origine e la prima educazione. Nato nel 1497 ad Augusta, Hans Holbein non acquista per noi una personalità artistica ben definita se non dopo che si stabilì a Basilea (1515). Pare che dapprima lavorasse nell'officina di Hans Herbst, del quale dipinse il ritratto (Galleria Nortbrook, Londra) nel 1516, ossia in età di diciannove anni, e che nello stesso anno si ponesse a lavorare da sè; infatti sono appunto del 1516 i due ritratti, in una sola cornice, del borgomastro Jacopo Meyer e di sua moglie (Museo di Basilea). Per campare, egli fece lavori d'ogni sorta. Dipinse una insegna per un maestro di scuola (1516) ed una tavola (Biblioteca di Zurigo) con la storia di « Niemaud » (Nessuno), personaggio al quale dai Tedeschi si sogliono attribuire tutti i guai dei quali

Fig. 112. La Pazzia scende dalla cattedra. Dai disegni di Hans Holbein il giovine per l'« Elogio della Pazzia » di Erasmo di Rotterdam.

nessuno vuole avere la colpa; fece cartoni per pittori di vetrate e disegnò, per gli intagliatori, iniziali e fregi marginali, alfabeti di maiuscole e marchi di tipografi, che adornano molte opere stampate in quel tempo a Basilea. Fece inoltre sia a Basilea che a Lucerna parecchie pitture murali, delle quali pur troppo non rimane che un disegno a colori per la facciata della cosidetta « Casa della danza » (Berlino, Gabinetto delle stampe - Tav. IX).

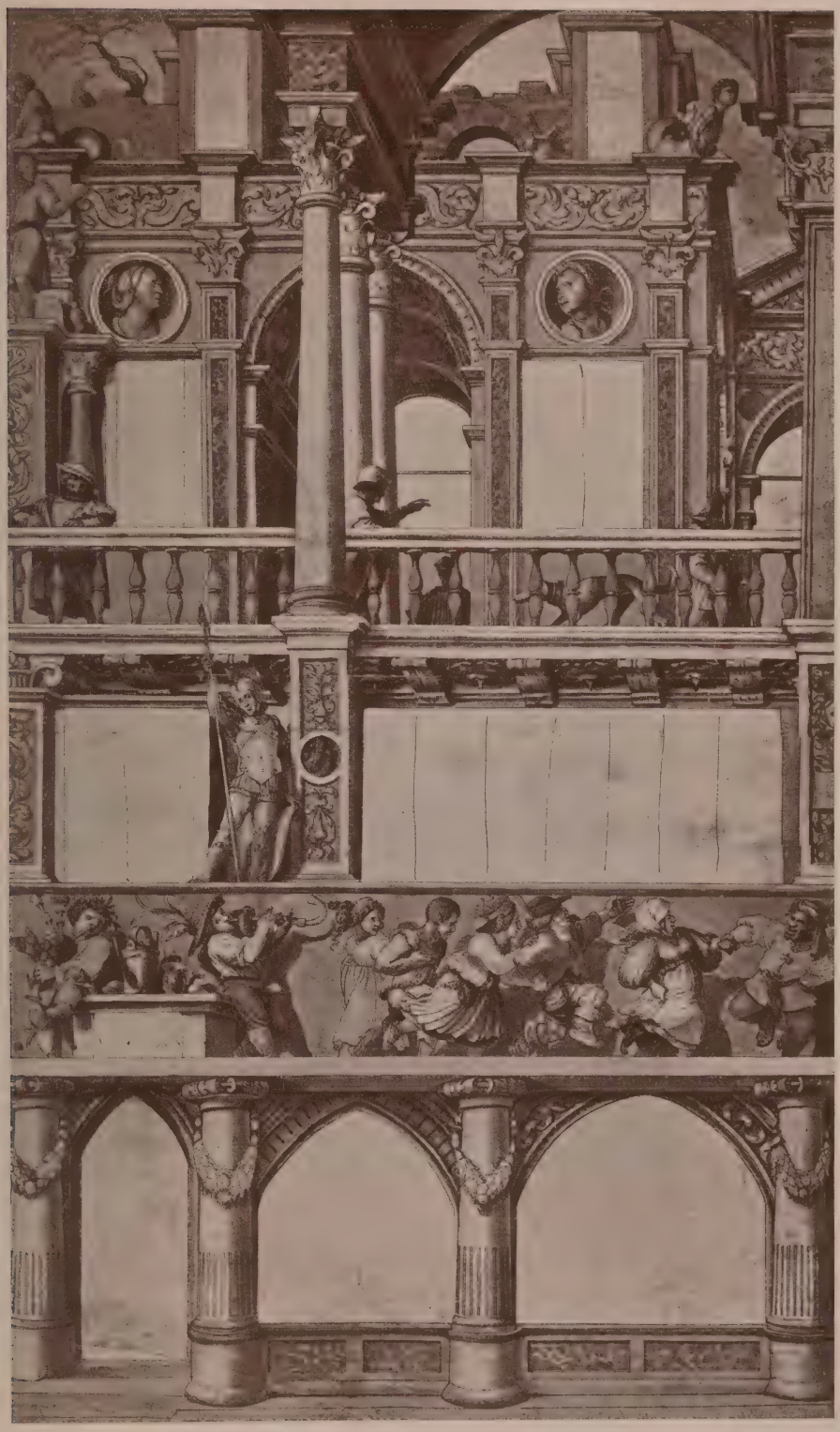
I tipografi di Basilea, uomini ragguardevoli e valenti, alcuni dei quali anche eruditi, facilitarono all'Holbein la conoscenza degli umanisti, tra i quali primeggiava allora Erasmo di Rotterdam. Il più antico documento delle relazioni con Erasmo sono i disegni a penna che l'Holbein fece per l'« Elogio della Pazzia », opera popolare del grande umanista; questi disegni, pei quali certamente egli si consigliò con qualche erudito, furono eseguiti sui margini di un esemplare del libro, nell'inverno del 1515 (fig. 112).

L'Holbein progredì rapidamente, fino a raggiungere la perfezione, specialmente nei ritratti, che sono le opere sue più famose. È del 1519 il ritratto a mezzo busto

di Bonifacio Amerbach (Museo di Basilea), nel quale già si vedono tutti i pregi dei ritratti dell'Holbein: la solidità del disegno, la precisione del carattere, il delicato impasto dei colori. Pregi che appaiono in maggior grado nelle due tavole

Fig. 113. Pilato si lava le mani. Disegno di Hans Holbein il giovine. Museo di Basilea.

che egli dipinse nel 1526½ (Museo di Basilea) per compiacere agli umanisti di Basilea; l'una rappresenta il vero amore (Venere e Cupido), l'altra l'amor disonesto (Laide Corintia). Il carattere individuale delle teste è così fortemente espressivo,



HANS HOLBEIN IL GIOVINE — SCHIZZO DI UN AFFRESCO PER LA « CASA DELLA DANZA » (ACQUARELLO).

(Berlino, Gabinetto delle stampe).

che il popolo vide in questi quadri il ritratto di una donna di facili costumi, di nome Dorotea Offenburgerin.

Della grande riputazione che egli si era acquistata, è prova l'incarico che gli fu commesso nel 1521, di dipingere il salone del Palazzo del Comune. Secondo il costume d'allora, a soggetto di queste pitture furono scelti esempi di severa giustizia: Caronda, legislatore di Turii, che punisce sè stesso per aver trasgredito involontariamente ad una delle sue leggi; Zaleuco, che, conciliando la giustizia con

Fig. 114. Madonna con la famiglia Meyer, di Hans Holbein il giovine. Darmstadt.

l'amor paterno, prende sopra di sè metà della pena meritata dal figlio; l'incorruttibile Curio Dentato, e il superbo Sapore re dei Persiani. Il lavoro durò a lungo, perchè fu più volte interrotto; le pitture eseguite a tempera sopra il muro asciutto, da molto tempo sono scomparse; non rimangono più che gli schizzi, i quali tuttavia giovano molto a conoscere l'indole artistica dell' Holbein. Si vede in essi che il pittore sapeva penetrare a fondo nei fatti, afferrare il sostanziale nelle

espressioni e nei caratteri, e che sentiva il genere storico meglio di qualsiasi altro artista contemporaneo. L'Holbein non rifugge dall'aspro e dall'orrido, quando gli pare che giovi alla verità della rappresentazione. Così si intende anche il suo modo di concepire i soggetti biblici. Domina nelle sue opere il realismo schietto e senza veli, e i tipi ideali di tradizione cedono il campo all'effetto drammatico. Dipingendo Cristo in croce (Museo di Basilea), egli ritrae con colori crudi l'orrore della morte e ci pone davanti agli occhi un cadavere in decomposizione. Nelle storie della Passione egli non ha di mira che la verità vivente, il dramma, l'analisi dei vari caratteri e delle loro passioni. L'Holbein narra la storia della Passione in dieci disegni ad inchiostro, che forse sono schizzi per vetrate (v. « Pilato che si lava le mani » - fig. 113), e la dipinse anche in una grande tavola in otto scompartimenti (quelli e questa nel Museo di Basilea). In quest'ultima pittura il colore è forse troppo aspro, ma nei due quadri di Gesù catturato e condotto davanti a Caifas c'è un effetto di illuminazione notturna che è veramente degno di un sommo colorista. Un simile effetto si ammira nella Nascita di Gesù dipinta sopra uno degli sportelli di un trittico, che insieme con l'altro sportello (Adorazione dei Magi) si conserva a Friburgo. La luce che irradia dal Bambino illumina i gruppi vicini; lo sfondo è rischiarato dalla luna.

Fig. 115. Autoritratto (?) dell'Holbein. Disegno. Basilea.

La severa fantasia dell'Holbein si rivela anche nelle sue Madonne, che sono solenni e maestose. Più che la Madre egli rappresenta la Regina dei cieli, dispensatrice di grazie. La Madonna di Soletta, in trono tra i santi Orso e Martino, fu dipinta nel 1522; la Madonna del borgomastro Meyer si ritiene di qualche anno posteriore. L'originale (fig. 114) è nel Palazzo Granducale di Darmstadt. Il quadro che si riteneva originale, nella Galleria di Dresda, è una copia alquanto posteriore, olandese o fiamminga, nella quale si notano alcune varianti nelle proporzioni e nel colore, più conformi al gusto del tempo che non l'originale dell'Holbein. Questo fu liberato nel 1887 dalla pesante vernice e da obbrobriose sovrapitture, ed apparve allora in tutta la magnificenza dei suoi colori. La Madonna con in braccio il Bambino, il quale appare in uno scorcio ardito, con lunghe chiome sciolte e la corona in capo, sta in una nicchia e intorno a lei in atto di adorazione è il borgomastro

Meyer con la sua famiglia. Con questa Madonna gareggiano quella di Soletta ed un disegno di Basilea, dove Maria col Bambino in braccio viene adorata da un cavaliere in ginocchio. Ma il gruppo di famiglia, specialmente il borgomastro e la moglie, è tra le cose migliori dell'Holbein. Gli studi per questo quadro sono nel Museo di Basilea, il quale nel suo tesoro di opere dell'Holbein possiede pure l'au-

Fig. 116. La Morte ed il Merciaio. Incisione in legno di H. Holbein il giovine.

Fig. 117. La Morte ed Adamo. Incisione in legno di H. Holbein il giovine.

Fig. 118. Sacrifizio di Abramo. Incisione in legno di Hans Holbein il giovine.

toritratto dell'artista in età giovanile (fig. 115). Dai detti studi risulta in modo inoppugnabile che la Madonna di Darmstadt è il vero originale.

Da quel che abbiamo detto delle tendenze della fantasia dell'Holbein si comprende che i soggetti a lui più confacenti fossero quelli in cui c'era da esprimere un pensiero profondo ed un sentimento che scotesse fortemente l'animo. Egli era maestro anche dell'umorismo, ma se ne serviva per accrescere l'effetto tragico.

Ora nel secolo XV e nel XVI c'era un'idea che dominava gli animi e li riempiva d'angoscia e di terrore. L'universale e inesorabile potenza della Morte era ognora presente al pensiero del popolo, decimato dalle frequenti pestilenze, ed eccitava la fantasia dei poeti e dei pittori. Quando la Morte invita non è possibile resistere. Sorsero così le molte danze dei morti o danze macabre, dipinte nelle chiese e nei cimiteri. L'Holbein intese il valore artistico della danza macabra, e trattò più volte in varie forme questo soggetto; ne fece un alfabeto di iniziali, un fregio per una lama di spada, e finalmente lo svolse in una serie di piccoli disegni, che furono intagliati in legno da Hans Lützelburger, detto Frank, e da altri. L'intiera serie, di quaranta fogli, fu pubblicata la prima volta a Lione nel 1538, e ripubblicata più volte con aggiunte; ma questi disegni, ed anche la loro prima impressione, sono alquanto anteriori (1522-1526). Nella fantasia dell'Holbein la danza macabra, soggetto per sè monotono, diviene una azione drammatica, della quale la Morte è protagonista. Il primo disegno, che è quasi la prefazione, è intitolato « Come venne al mondo la Morte, » e narra la storia di Adamo ed Eva e del peccato originale. Con la cacciata dal Paradiso terrestre comincia il regno della Morte. Nel foglio « Ossami di tutti gli uomini » spaventevoli figure suonano la danza. Tutte le età, tutte le condizioni umane sono soggette alla Morte. Nell'idea dell'Holbein essa è un essere di natura malvagia e diabolica, che ora coglie di sorpresa la sua preda, ora l'assale con aperta violenza, ora si fa strumento della giustizia vendicatrice. Sempre inaspettata e quasi mai desiderata sopravviene la Morte, e strappa gli uomini alle opere ed ai piaceri della vita (fig. 116 e 117). La serie si chiude con la vasta composizione del Giudizio Universale, che è la giustizia suprema.

Fig. 119. Il traffico delle indulgenze. Incisione in legno di Hans Holbein il giovine.

L'Holbein cercò spesso a collaboratrice l'incisione in legno. Propenso alla Riforma, a servizio di essa e della vera religione, schernì in un disegno (fig. 119)

il mercimonio delle indulgenze. Illustrò anche l'Antico Testamento in una serie di novantadue piccole ma nitidissime incisioni in legno (fig. 118). Nei soggetti idillici la sua fantasia si dimostra alquanto restìa, ma si manifesta in tutto il suo vigore

Fig. 120. Erasmo di Rotterdam. Incisione in legno di Hans Holbein il giovine.

nelle scene commoventi e nei caratteri energici. Tra le incisioni in legno in fogli singoli primeggia il ritratto del suo protettore Erasmo di Rotterdam, a figura intiera ed appoggiato ad un simulacro del Dio Termine (fig. 120); il ritratto è incorniciato da un ricchissimo fregio architettonico con figure. Tuttavia il meglio

dell'opera sua sono le danze macabre, sia per la potenza dell'idea che per l'arte onde l'Holbein con pochi tratti mette in risalto quel che c'è di caratteristico e sostanziale nel soggetto, contenuto in piccolo spazio.

Nell'autunno del 1526 l'Holbein si recò in Inghilterra, dove fu accolto come amico in casa di Tommaso Moore, quello stesso che fu poi Cancelliere del regno; egli ritrasse tutta la famiglia dell'ospite in un grande quadro, del quale non ci rimane che il primo abbozzo (Basilea). Dopo due anni ritornò a Basilea, e riprese i lavori del Palazzo del Comune. Nel frattempo lo spirito pubblico si era mutato, e ciò influì fortemente sull'opera dell'Holbein. Come nella coltura nazionale le idee della Riforma prevalevano su quelle degli umanisti, così nelle pitture murali ai soggetti tratti da Valerio Massimo l'Holbein sostituì i soggetti biblici; il re Roboamo che annunzia al suo popolo il regno della violenza, e il disubbidiente Saulle respinto da Samuele. Anche di queste pitture non ci restano che studi e bozzetti (fig. 121).

Fig. 121. Samuele respinge Saulle. Schizzo di pittura per un Palazzo Comunale, di Hans Holbein il giovine. Museo di Basilea.

Le agitazioni della sua patria e la speranza di trovare miglior fortuna in Inghilterra indussero l'Holbein nel 1532 a lasciare per la seconda volta Basilea, insieme con la famiglia. Soltanto nel 1538 vi ritornò per breve tempo. A Londra l'Holbein divenne un vero inglese. I mercanti tedeschi gli commisero di adornar di pitture la sede della loro corporazione. Egli dipinse a guazzo sopra tela il « Trionfo della ricchezza e della povertà », vaste composizioni allegoriche, purtroppo scomparse nel secolo seguente. Se ne ha qualche copia; il bozzetto originale del « Trionfo della ricchezza » è nel Museo del Louvre. Più tardi l'Holbein entrò a servizio del re Enrico VIII, e non si occupò quasi più che di ritratti. In pitture murali, in miniature, in numerosi disegni a matita ed in quadri ad olio ritrasse la famiglia reale, vari personaggi cospicui della nobiltà (fig. 122), della borghesia inglese e della tedesca residente a Londra. Tra i migliori ritratti dell'Holbein citiamo quello del signor di Morette (non di un orefice inglese come un tempo si credeva) a Dresda (fig. 123), quello del mercante Jörg Gyze a Berlino (fig. 124); a Francoforte il ritratto di Giorgio di Cornovaglia, all'Aia quello del regio falconiere Roberto Chesemann, a Londra i cosidetti due ambasciatori, cioè Giovanni di Dinteville

e il vescovo Giorgio di Selve (fig. 125), a Windsor il ritratto del duca di Norfolk. In minor numero sono i ritratti femminili; in quello della regina Giovanna Seymour a Vienna (fig. 126), ed in quello della principessa vedova Cristina di Danimarca (Londra), sebbene quest'ultima non concedesse al pittore che poche ore di posa, l'Holbein superò tutti i ritrattisti del suo tempo. I ritratti maschili sono

Fig. 122. Ritratto di Lord Tommaso Vaux, di Hans Holbein il giovine. Windsor.
(Da fotografia di Braun, Clément e C., Dornach).

pieni di vita, e vi sono colti al volo l'espressione e il movimento dell'istante, al che molto contribuiscono le mani; i ritratti femminili difettano di grazia, ma in compenso sono espressivi. Anche nel colore i ritratti inglesi sono molto superiori a quelli che l'Holbein dipinse a Basilea; non vi si vedono più le ombre grigie, e i colori locali sono dominati da una tonalità generale che li fonde e li armonizza. A servizio del re l'Holbein fece inoltre molti disegni per orefici ed armaiuoli, casse da orologi, tazze, lame e impugnature di spade ecc.; in questi

lavori egli applicò, con piena sicurezza e senza cadere nella servile imitazione, i motivi ornamentali del Rinascimento. L'Holbein morì di peste nell'ottobre del 1543.

Che relazione esiste tra l'Holbein e il Dürer, e quale posto spetta all'Holbein tra gli artisti del suo tempo? Tanto l'Holbein che il Dürer all'inizio della loro vita artistica sentirono l'effetto dell'umanesimo, e poi rientrarono nella corrente popolare e nazionale. Ma tra loro non c'è altra analogia. La fantasia del Dürer è molto più vasta e comprensiva, ma quanto ad attitudini propriamente pittoriche il Maestro di Basilea gli è superiore. Appunto per questo prevalere delle attitudini

Fig. 123. Ritratto del signor di Morette, di Hans Holbein il giovine. Dresda.

pittoriche l'Holbein è meglio compreso dai moderni, ai quali si avvicina anche per il sentimento. La sua giovinezza poco lieta lo dispose ad un concetto severo e triste della vita, che si rivela anche nell'arte sua. Perfino nelle danze villerecce, che egli disegnò per l'incisione in legno, si vede la passione, ma non la schietta e semplice allegria. E la sua severità non tarda ad elevarsi fino al tragico. L'intonazione tragica è manifesta nei suoi lavori di soggetto sacro come in quelli di soggetto profano, nelle storie tratte dalla Bibbia come nelle composizioni tolte dall'antichità classica e nei soggetti moderni. L'unità di concetto, che ha profonde radici nell'indole dell'Holbein, avvalorata da salde massime artistiche, è pregio singolare delle opere di lui, che sono vere pietre miliari nella storia della pittura

settentrionale. Per questa ragione il nostro tempo le comprende meglio di altre, e scopre intenzioni politiche nelle pitture del Palazzo Comunale di Basilea, e intenzioni sociali in quelle della Casa dei mercanti tedeschi di Londra. Per la stessa ragione comprendiamo perchè l'Holbein abbia acquistato così gran fama fuori della sua piccola patria. Egli esprimeva idee e sentimenti comuni a tutta l'Europa.

L'Holbein non lasciò scolari; tuttavia suo fratello Ambrogio, a giudicare dalle incisioni in legno che di lui ci rimangono, da principio non gli fu molto inferiore. Basilea ebbe un altro artista di grande e varia operosità, che molto

Fig. 124. Jörg Gyze, di Hans Holbein il giovine. Berlino.

lavorò specialmente per gli intagliatori: Orso Graf (n. verso il 1480). Venuto da Soletta, attese dapprima all'oreficeria e, fino al 1533, fiorì in Basilea, come si ha da frequenti notizie. Ritrasse in disegni vivacissimi la vita dei lanzichenecchi e dei confederati svizzeri, e scene burlesche talora eccessive. Altri disegni sono tratti dai suoi sentimenti personali e dai casi della sua vita avventurosa. Berna è la città nativa di un altro artista svizzero, Nicolò Manuel o Deutsch (1484? - 1530). Egli è popolare per le sue varie avventure, per la parte che ebbe nella Riforma e per le sue poesie, più che non per la sua opera artistica, che tuttavia è considerevole. Fece cartoni per vetrate (ad es. per il salone comunale di Berna), pitture murali, tra le quali una grande danza macabra per il convento dei Dome-

nicani di Berna (oggi esistente solo in copia), quadri religiosi e ritratti; disegnò scene della vita dei lanzichenecchi ed ornamenti per le arti industriali; coi suoi disegni satirici (il rivenditore di indulgenze) collaborò alla Riforma.

A poco a poco l'arte svizzera si straniò dalla vita popolare, trovando occasione di dare migliori prove di sè nell'adornare i palazzi pubblici e le case dei ricchi borghesi; basti ricordare la pittura sul vetro, che per lungo tempo nella Svizzera produsse meraviglie, prima nelle chiese e poi nei palazzi comunali e nelle case private. Dapprima i pittori facevano vetrate per grandi finestre; poi si con-

Fig. 125. I due ambasciatori, di Hans Holbein il giovine. Londra, Galleria Nazionale.

tentarono di vetri, ciascuno dei quali era un'opera d'arte per sè stesso, e finirono nel genere decorativo, del quale sono esempi i molti stemmi dipinti sul vetro. Dentro questi limiti la pittura sul vetro produsse opere notevoli.

---

La gloria del Dürer e dell'Holbein oscurò quella di quasi tutti i pittori tedeschi contemporanei. L'uno e l'altro, non soltanto fuori di Germania, divennero nomi rappresentativi, nei quali si compendia tutto ciò che di meglio produsse l'arte germanica nel primo terzo del secolo XVI. Soltanto in questi ultimi tempi le ricerche degli studiosi dei documenti fecero conoscere un maggior numero di pittori, e una

critica sagace classificò più giustamente le opere che di loro rimangono. Ma ciò, anzichè togliere al Dürer e all'Holbein la legittima supremazia, con la più estesa conoscenza delle varie scuole locali ha fatto meglio risaltare la loro grandezza. Vediamo l'influenza del Dürer propagarsi anche in lontane regioni. Come in Vestfalia l'Aldegrever era divenuto un suo fervido ammiratore, così nel territorio svevo-alemanno egli ebbe un insigne seguace in Hans Baldung, detto Grien. Special-

Fig. 126. Giovanna Seymour, di Hans Holbein il giovine. Vienna.

mente nei ritratti e nei disegni, di cui rimane un gran numero, appare manifesto che il Baldung molto derivò dal grande Maestro di Norimberga; nato presso Strasburgo circa il 1476, di famiglia originaria di Schwäbisch-Gmünd (Württemberg), è verosimile che nel 1506 egli frequentasse l'officina del Dürer. Dopo il 1509 lo troviamo domiciliato a Strasburgo, dove morì nel 1545. Passò parecchi anni a Friburgo (1511-1517), dove fece la maggiore delle sue opere, cioè un grande altare di undici tavole. Nella parte anteriore del polittico la tavola di mezzo rappresenta Maria incoronata, e negli sportelli sono storie della Vita di Maria; nella

parte posteriore il quadro principale è la Crocifissione, che riesce quasi opprimente a cagione del gran numero di figure. Qui l'indole del Baldung appare in un aspetto affatto indipendente dal Dürer. Non a torto i suoi amici gli diedero il soprannome di Grien (verde) o Grienhans, dal colore che egli prediligeva; nè soltanto egli si compiacque di un colorito chiaro e forte (Adorazione dei Magi nel Museo di Berlino), ma andò in cerca di effetti singolari di colore. Così nella Nascita di Gesù, parte del polittico di Friburgo, egli fa in modo che la luce sia irradiata dal Bambino. Aprendo gli sportelli interni si vede Maria incoronata (fig. 128) e i dodici Apostoli che assistono al grande avvenimento. L'Accademia di Vienna possiede del Baldung un Riposo in Egitto (fig. 127), nel quale ha gran parte il paesaggio. Nel « Bacio della Morte » (a Basilea), soggetto ispirato dalle danze macabre, il pittore si studiò di modellare un corpo nudo di donna valendosi delle gradazioni di colore. E non è puro caso che il Baldung per i suoi disegni adoperasse carte colorate e segnasse le luci con tratteggi bianchi; egli stampò anche incisioni in legno a più colori, che hanno un carattere pittorico. In ciò egli non fu il primo, essendo stato preceduto dal Wechtling di Strasburgo, ritenuto inventore dell'incisione a chiaroscuro, al quale però molte volte è superiore.

Fig. 127. Riposo in Egitto, di Hans Baldung. Vienna, Accademia.

Nel valersi principalmente del colorito come mezzo di espressione si avvicina al Baldung Mattia Grünewald di Aschaffenburg, il quale lavorò molto tempo a Strasburgo e forse accese di emulazione il giovine Baldung. Della vita di questo artista, detto anche Matthes di Aschaffenburg, non si hanno che scarse ed incerte notizie, ma dalle sue opere riconosciamo in lui una grande maestria e un carattere personalissimo. Egli sopratutto è un forte colorista. Da chi abbia imparato non si sa. Lo troviamo a Magonza, pittore di corte di Alberto di Brandeburgo. Conosciamo la sua maniera principalmente dal suo capolavoro, l'altare di Isenheim nel Museo di Colmar. Sugli sportelli, che sono doppi, egli dipinse all'esterno la Crocifissione, ed all'interno l'Annunciazione, l'Ascensione, Maria in preghiera, Maria col Bambino (fig. 129), le Tentazioni di s. Antonio, s. Antonio e s. Paolo nel deserto, ed i santi Sebastiano ed Antonio; sulla predella dipinse una Pietà. Questi quadri costituiscono nella storia dell'arte un fatto

impreveduto. Sono cose immediate, senza alcun legame con l'arte del loro tempo, opere di un maestro genialissimo, che risolve con somma facilità i più ardui problemi. Nel trattare il corpo umano e nel costruire lo spazio il Grünewald dimostra una sicurezza senza precedenti; nessuno dei contemporanei intende come lui il

Fig. 128. Coronazione di Maria. Tavola di mezzo dell'altar maggiore di Friburgo, di Hans Baldung.

lato pittoresco dei fenomeni. È maestro nel chiaroscuro, e stupisce con audacissimi effetti di luce e con giuochi di colore che hanno del fantastico. Inoltre egli sa dar vita alle figure; ha forza di sentimento e verità di espressione, e, nel suo realismo, non rifugge anche dall'orrido. Il Museo Civico di Francoforte sul Meno ha di lui due sportelli di trittico, autenticati dalla sua sigla; nell'uno è s. Ciriaco che guarisce un ossesso, nell'altro s. Lorenzo. Altre sue opere caratteristiche sono una Crocifissione, nella Galleria di Basilea, una Crocifissione in quella di Karlsruhe

(Tav. X), una predella con la Pietà, in una chiesa di Aschaffenburg, ed il gruppo dei santi Maurizio ed Erasmo nell'antica Pinacoteca di Monaco.

Come l'Alsazia, così ebbe una vita artistica la Svevia, dove (dal 1508 al 1540 circa) operò Martino Schaffner di Ulma, pittore lodevole per la solida composizione, l'espressione soave, il disegno tondeggiante e lo splendore del colorito. Le opere che meglio giovano a conoscere l'arte dello Schaffner sono due sportelli d'organo, con quattro storie di Maria, dipinti per una chiesa collegiata della Svevia, ed ora nella Pinacoteca di Monaco, e due sportelli di trittico nel Duomo di Ulma (fig. 130). Ma al perfezionarsi del senso pittorico nocque l'usanza dei grandi trittici

Fig. 129. Madonna. Sportello dell'altare di Isenheim, di M. Grünewald.

e polittici, che erano il lavoro più frequentemente commesso agli artisti. Le molte e per lo più piccole tavole, collegate in una grande impalcatura, dovevano essere vedute da lontano, ma non potevano osservarsi bene se non da presso; inconveniente che impediva di curare le singole figure e rendeva assai difficili i delicati accordi di colore. In Italia i grandi quadri d'altare, contenenti un solo soggetto, davano agli artisti una migliore occasione di applicare il nuovo stile anche alla pittura sacra. Questa occasione mancò ai pittori tedeschi; non è quindi da meravigliarsi se il solo ramo dell'arte, in cui essi abbiano dato prova di tutto il loro valore, sia il ritratto. Finchè tutti i migliori ritratti tedeschi erano attribuiti all' Holbein, questo particolare sfuggiva. Ma ora sappiamo che la pittura tedesca nel secolo XVI si affermò principalmente nel ritratto, e che tutte le scuole regionali, la francona e la sassone, la renana-vestfaliana e la sveva, vantano insigni ritrattisti.

MATTIA GRÜNEWALD — CROCIFISSIONE.

(Carlsruhe, Pinacoteca).

Dalla scuola di Ulma dipende anche Bernardo Strigel di Memmingen (1461-1528), che fu tenuto in grande onore dall'imperatore Massimiliano, e più tardi si stabilì a Vienna. Alquanto impacciato nel disegno, non sicuro di sè nei panneggiamenti, tuttavia egli possiede una tecnica pittorica di grande effetto, e concepisce l'aspetto esterno del quadro con molta verità. Il ritratto della famiglia di Corrado Rehlinger, a Monaco, è una delle sue opere migliori. Ma a lui è molto superiore Cristoforo Amberger, che lavorò ad Augusta. Di questo artista si sa pochissimo; accolto nella corporazione dei pittori nel 1530, morì nel 1561. Dipinse molte facciate, opere oggi scomparse; i suoi quadri di chiesa, come quelli dello Strigel, sono di colore molto disuguale; ma nei ritratti si ammira la luminosità, la sicurezza del disegno e la larghezza del colorito. Tuttavia in questi ritratti (Matteo Schwarz e sua moglie, di proprietà privata in Inghilterra; Gerolamo Sulzer, a Gotha; Afra Rehm, ad Augusta; Sebastiano Münster [fig. 131] e Carlo V, a Berlino) il carattere psicologico è un po' debole. L'Amberger era principalmente un colorista, e in ciò ha qualche cosa di veneziano. Ebbe grande favore presso Carlo V, e quando gli fece il ritratto ricevette da lui il triplo del prezzo convenuto, più una catenella d'oro. Colonia, dove l'arte locale era in decadenza, ebbe tuttavia il valente ritrattista Bartolo Bruyn (1493-1557). Nei ritratti (fig. 132) egli è tedesco schietto; ma nei quadri di chiesa si accosta alla maniera dei Paesi Bassi, e più tardi alla romana.

Fig. 130. La famiglia di Zebedeo. Sportello di trittico, di M. Schaffner. Ulma.

In condizioni più favorevoli il ritratto sarebbe stato l'inizio di un ulteriore progresso della pittura tedesca. Ma il ritratto è una forma d'arte aristocratica. Perchè esso prosperi, bisogna che l'artista sia circondato da una vita sociale squisita e multiforme, da figure di uomini dalle quali si manifesti l'attività dell'intelligenza, di donne desiderose di godere la vita ed esperte nell'arte di piacere. Dove manca questa esuberanza di vita, il ritratto è una pianta esotica. I pittori tedeschi avevano eccellenti attitudini al ritratto, e se non diedero tutto il frutto di cui erano capaci, il fatto dipese dalle condizioni sociali e politiche della nazione tedesca.

### *d)* I PROGETTI ARTISTICI DELL'IMPERATORE MASSIMILIANO.

Sul principio del secolo XVI le sedi dell'arte in Germania non erano meno numerose di quel che fossero nei Paesi Bassi ed in Italia. Anzi, se si guarda alla diffusione dell'arte, la Germania supera forse l'Italia. In Germania l'arte si mantenne più popolare, e si propagò in tutto il territorio della nazione. Ma la man-

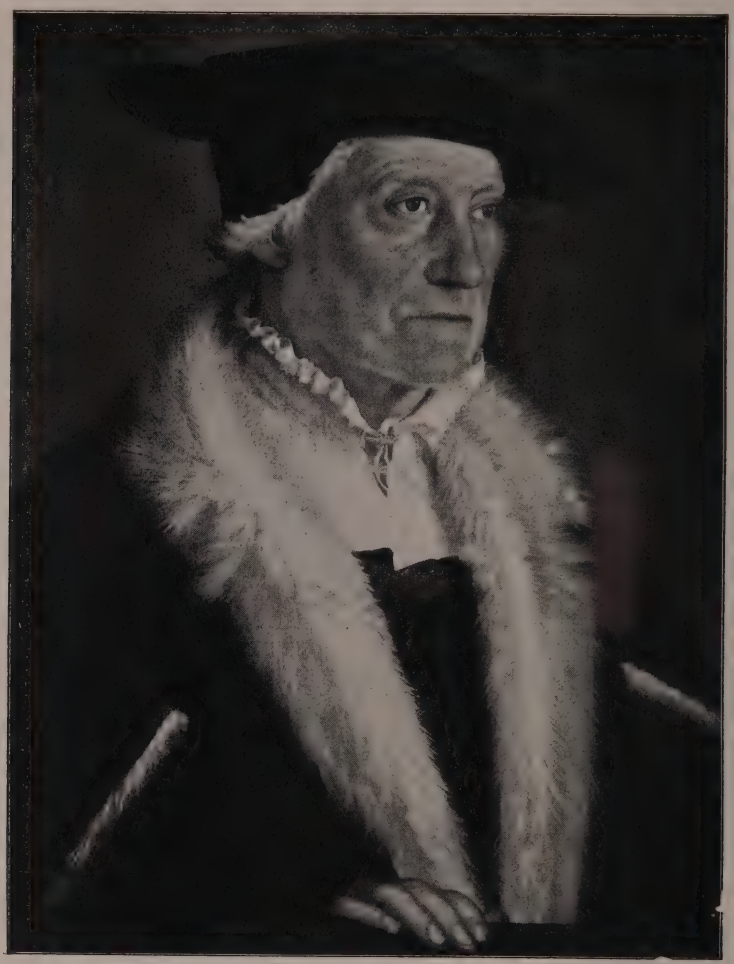


Fig. 131. Ritratto di Sebastiano Münster, di Cr. Amberger. Berlino.

canza di primari centri artistici produsse effetti dannosi. Gli artisti dispersero le loro forze, o le sciuparono in opere di minor conto. L'arte abbisognava di potenti protettori che proponessero nobili fini agli artisti, ne stimolassero l'ambizione, li associassero in grandi lavori collettivi. Questo mecenatismo fu esercitato dai principi tedeschi, tra i quali primeggiano il cardinale Alberto di Magonza e l'imperatore Massimiliano. Il cardinal di Magonza, avendo educato il suo gusto artistico nella conoscenza dell'arte italiana, amava la magnificenza. Ebbe però sempre penuria di danaro, e non potè fare tutto ciò che avrebbe voluto, anche perchè le sue

inclinazioni personali erano in contrasto col suo ufficio. Fece miniare libri di preghiere, ornare di intagli la chiesa capitolare di Halle; si fece ritrarre dal Dürer in una incisione in rame, e ad altri pittori commise quadri di chiesa. Ma a maggiori imprese gli mancarono le forze. Egli fu molto benemerito dell'arte germanica, ordinando lavoro a molti artisti, ed ai migliori; di più egli contribuì a dare unità all'opera complessiva degli artisti, ed ebbe una chiara percezione di ciò che dava all'arte tedesca una vera superiorità. L'avere affidato all'incisione in legno l'esecuzione delle sue idee artistiche è un fatto di importanza storica nazionale. L'imperatore Massimiliano fece dell'incisione in legno un'arte quasi monumentale, procurandole una grandissima sfera d'azione, e favorendone il massimo perfezionamento tecnico. L'incisione in legno fu nel secolo XVI la forma d'arte nella quale la fantasia germanica trovò la massima libertà d'azione e produsse i suoi migliori frutti.

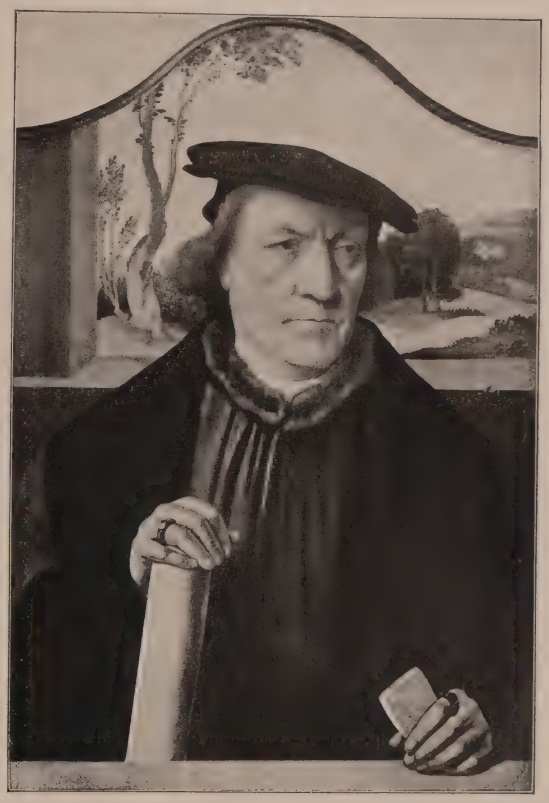


Fig. 132. Il borgomastro Arnoldo di Brauweiler, di Bartolo Bruyn. Colonia.

L'imperatore Massimiliano non era estraneo all'umanesimo; onorava l'antichità e conosceva l'arte del Rinascimento italiano. Ma prevaleva in lui l'indole nazionale e guidava la sua fantasia. Tutte le opere d'arte alle quali si suole collegare il nome di lui, furono realmente da lui ideate. Egli propose i soggetti, diede il piano delle composizioni, e quando c'era da illustrare un testo lo scrisse egli stesso, con l'aiuto di eruditi e di poeti, sorvegliando poi l'esecuzione con cura meticolosa. In queste composizioni poi molto spesso l'imperatore è il personaggio principale; sono come un monumento in suo onore, nel quale è narrata e talora idealizzata la storia della sua vita; in questo modo provvide egli stesso a tramandare la sua memoria ai posteri. Ciò prova che l'amor della gloria, sentimento proprio del Rinascimento, era forte in Massimiliano. Ma in Italia queste glorificazioni erano immaginate ed eseguite in altra forma, trasportate nell'antichità classica, o simboleggiate in allegorie, remote dalla realtà presente. Nelle composizioni grafiche in onore di Massimiliano, conforme all'indole tedesca, l'erudizione e l'allegoria, talora enigmatica, hanno parte anche maggiore che nelle corrispondenti figurazioni italiane. È notevole pure che il personaggio di Massimiliano non vi appare mai se non in tutta la sua maestà di principe d'illustre stirpe ed imperatore. Questa anzi è norma della composizione. I soggetti sono trattati ampiamente, rigorosamente osservate la verità e naturalezza dell'espressione; nessun particolare, anche minimo, è trascurato; gli accessori e

il fondo di paesaggio sono trattati con somma diligenza. L'incisione in legno, forma d'arte ormai perfetta, era mirabilmente adatta all'impresa che le era assegnata, era anzi la forma vera e propria, l'unica nella quale potesse tradursi in atto questo speciale concetto artistico.

Non affermiamo che Massimiliano avesse fin da principio una idea chiara e precisa di quello che voleva. Nella sua fantasia vivevano nello stesso tempo le più varie idee letterarie ed artistiche. La sua indole irrequieta, che nella politica produsse tanti danni, si manifestava anche qui. Tuttavia chi bene osservi nel loro complesso le opere d'arte che egli promosse, vi riconosce una certa unità di concetto, nella quale esse si vennero collegando a poco a poco, sebbene da principio forse fossero state ideate ciascuna per sè stessa. Nato da una potente dinastia,

Fig. 133. La Cantoria Imperiale, di Hans Burgkmair. Dal « Trionfo di Massimiliano ».

Massimiliano volle in primo luogo celebrare le glorie degli avi. I santi della Casa d'Asburgo, i regnanti, a cominciare dal troiano Ettore, ebbero, come era doveroso, la loro glorificazione. In seguito egli pensò a celebrare le proprie glorie. Massimiliano era espertissimo nelle arti cavalleresche e nel cerimoniale di Corte. Nel *Theuerdank* è narrato il suo viaggio nuziale; l'eroe *Theuerdank* (il magnanimo) che aspira alla mano della regina *Ehrenreich* (l'onoratissima) e l'ottiene, a dispetto di potenti nemici che simboleggiano la curiosità importuna, l'odio e l'avversa fortuna, è Massimiliano; il *Weisskönig* (il re bianco) è la storia delle sue guerre e delle sue imprese politiche. Questi due romanzi sono illustrati da incisioni, ma in forma modesta. L'arte ha un campo più alto nel « Trionfo » e nella « Porta trionfale ». Il trionfo è una serie di 134 grandi incisioni in legno, che rappresentano il magnifico apparato della Corte, i maggiordomi, i cacciatori, i cantori e sonatori (fig. 133), i vessilliferi; il corteo è formato da magnifici cocchi, spinti da lanzichenecchi o mossi da macchine. La parte superiore dei cocchi è fregiata di tavole

che rappresentano fatti della vita di Massimiliano; i baldacchini sono ornati di figure e gruppi, in atteggiamenti statuari. Questi cocchi a noi possono parere strani, ma tali non parevano agli uomini del secolo XVI, che erano soliti a vedere di siffatte macchine pompose, cariche di pitture e di quadri viventi, in occasione di solenni cortei e di feste pubbliche; usanza che il Rinascimento ereditò dal Medio Evo. Ma il Trionfo di Massimiliano non è tutto qui. Seguono musici a cavallo, un re ed una regina col loro seguito, cavalieri, lanzichenecchi, selvaggi (indiani) e popolo misto. La parte culminante del corteo è il carro trionfale, tirato da sei paia di cavalli riccamente bardati e guidato dalle Virtù, sul quale siede l'imperatore sotto un baldacchino, e con lui tutta la famiglia imperiale. Il corteo si incammina verso la porta trionfale, fantastico edifizio che è una delle più vaste opere dell'incisione in legno; la matrice di questa incisione consta di novantadue

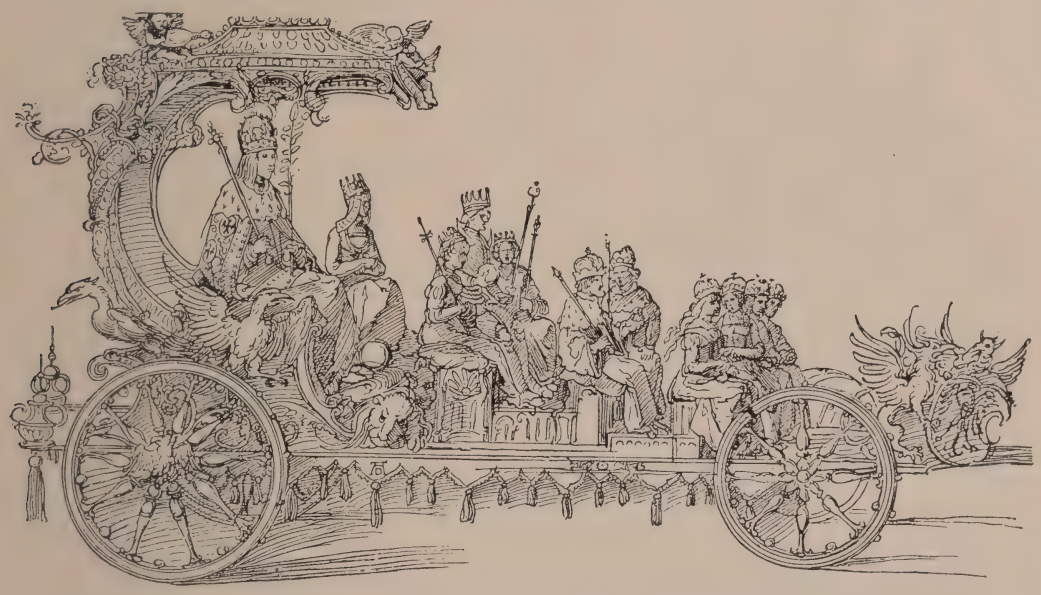


Fig. 134. Primo disegno di Alberto Dürer per il carro trionfale. Vienna, Albertina.

pezzi. L'edificio ha tre porte: la porta dell'onore in mezzo, ed ai lati quelle della lode e della nobiltà. È ornato di pilastri e di colonne e terminato da una cupola; tutti gli spazi, compresa la superficie delle colonne, sono riempiti con figure, ritratti, battaglie ecc. Non si possono intendere nel loro complesso le imprese artistiche di Massimiliano se non si conosce quest'opera. Per l'esecuzione di questo lavoro Massimiliano si valse principalmente di artisti di Norimberga e di Augusta. Nell'officina del Dürer, forse con la collaborazione del fratello Hans, fu disegnata la porta trionfale; anche il carro trionfale è del Dürer. Circa la metà dei fogli del Trionfo sono del Burgkmair; altri sono di Hans Dürer, e forse di Hans di Kulmbach, collaboratore del Dürer. Vi lavorò anche Leonardo Beck di Augusta (m. nel 1542). Il Beck ebbe pure gran parte nelle incisioni del *Theuerdank*, insieme con lo Schäufelein, e in quelle del *Weisskönig*, insieme col Burgkmair. In generale il Burgkmair nelle illustrazioni del *Weisskönig* (fig. 74, pag. 74) riesce meglio che non lo Schäufelein in quelle del *Theuerdank*, le quali però hanno sfondi di pae-

saggio più pregevoli. E' quasi tutta opera del Burgkmair la genealogia dell' imperatore e la serie dei santi della dinastia austriaca.

Senza dubbio in questa vasta opera figurativa molto resta a desiderare. Gli artisti v'appaiono troppo asserviti alla volontà invadente del sovrano. Il testo da illustrare scarseggia di genialità poetica; i modelli miniati, ai quali gli artisti dovettero attenersi, sono poveri ed aridi. Quanta maggior naturalezza e libertà nel primo disegno del Dürer per il carro trionfale! (Albertina, v. fig. 134). Nondimeno gli artisti si fecero onore, e produssero capolavori di incisione in legno. Certe figure, come la Venezia dolente sopra uno dei carri del trionfo (fig. 135), certamente di mano del Dürer, sono tra le cose più belle che abbia prodotto la fantasia tedesca. La porta trionfale, sebbene fantastica, produce l'effetto di una costruzione organica. Anche in altre parti dell'opera è da ammirare la potenza inventiva degli artisti. Sebbene il soggetto sia uniforme e monotono, i disegnatori seppero evitare la ripetizione meccanica, e creare una grande varietà di figure, di gruppi e di scene. Degli antenati di Massimiliano non ce n'è uno che nell'espressione, nel contegno e nel movimento somigli all'altro; e si noti che sono quasi tutte figure d'invenzione del Burgkmair.

Fig. 135. Venezia dolente, di Alberto Dürer. Dal « Trionfo di Massimiliano ».

Nè l'imperatore Massimiliano nè altri principi tedeschi possedevano palazzi da abbellire con opere d'arte monumentali. Anche per l'imperatore l'arte non era che un ornamento domestico. Le opere monumentali non potevano trovar posto che nelle chiese; per questa ragione l'unico grande monumento del tempo di Massimiliano è nella chiesa imperiale di Innsbruck. Fino dai primi anni del secolo XVI Massimiliano aveva impiantato una fonderia a Mühlau presso Innsbruck e fatto disegnare il suo sepolcro. L'avello di marmo doveva essere fiancheggiato dalle statue di bronzo degli imperiali antenati, con fiaccole in mano. Della modellatura e dell'ingrandimento fu incaricato Gilg Sesselschreiber di Augusta, e poichè egli lasciò in sospeso il lavoro, nel 1518 fu chiamato a continuarlo Stefano Godl. E' certo che all'opera collaborarono altri artisti, sia per la modellatura che per l'ingrandimento, e tra questi Pietro Vischer; ma appunto di quest'ultimo non si sa quale sia la parte.

Le statue, in numero di diciotto, sono di valore molto disuguale. Alcune, ad esempio quelle degli antenati più recenti e delle principesse, non sono che figure di costumi; in altre invece si ammira la vivacità e naturalezza dell'espressione e

Fig. 136. Il Re Artù. Dal monumento dell'imperatore Massimiliano. Innsbruck.

del movimento (fig. 136). Il grandioso monumento non fu compiuto che molti anni dopo la morte dell'imperatore, e la sua sorte fu poco diversa da quella delle altre imprese artistiche di Massimiliano, opere che andarono disperse, e soltanto nei nostri tempi furono ricostituite nella loro forma originaria, ed in modo da essere da tutti conosciute.

### *e)* I MAESTRI MINORI TEDESCHI DI PLASTICA E DI PITTURA.

Per breve tempo gli artisti tedeschi furono favoriti dai principi. Gli imperiali successori dell' « ultimo dei cavalieri » furono affatto estranei al genio tedesco; i principi minori erano troppo occupati dagli intrighi politici e dalle guerre. Troppo

presto entrarono nelle Corti le forme seducenti della civiltà del Rinascimento italiano. Gli artisti dovettero ritornare al popolo, secondarne il gusto, e nello stesso tempo educarlo. Questi « Maestri minori » di plastica e di pittura, che operarono dal 1520 al 1550, per due generazioni almeno segnarono il cammino alla fantasia popolare. Sotto questa denominazione si comprende una serie di incisori in rame (Altdorfer, Aldegrever, Sebaldo e Bartolo Beham, Binck, Pencz, Brosamer); ma essa può estendersi a significare un intero movimento artistico. È però da avvertire che il nome di « Maestri minori » non va inteso nel senso che le loro opere siano sempre di piccole dimensioni; al contrario di alcuni possediamo grandi quadri

Fig. 137. Orfeo ed Euridice. Bronzo di Pietro Vischer il giovine. Capitolo di S. Paolo in Carinzia.

d'altare. E nemmeno è da pensare ad una piccola borghesia gretta ed ottusa. L'erudizione si era propagata anche nel popolo, pel quale questi artisti lavoravano. La borghesia era una classe colta e spiritualmente operosa, ma l'agiatezza era in generale mediocre; perciò le menti inclinavano a pensieri gravi ed austeri, senza però cadere nella tetraggine, chè, al contrario, all'occasione non disdegnavano le grosse facezie. A questi borghesi piaceva abbellire le loro abitazioni, ma per lo più con intento pratico. L'arte non ebbe forse mai un carattere di intimità domestica come allora. Le forme monumentali erano eccezioni; anche i monumenti sepolcrali si riducono a dimensioni modeste, od anche ad una semplice lapide con iscrizione.

Le opere di plastica servivano ad ornamento personale o ad usi domestici.

as „Gänsemännchen“ (Brunnenfigur) in Nürnberg v. Pankraz Labenwolf (1492—1563).

Phot. Chr. Müller, Nürnberg. — 3174

Alla borghesia piaceva la conversazione istruttiva, e questo gusto era secondato dai pittori, i quali fornivano storie bibliche, profane, mitologiche, ora fantastiche, ora caserecce, ma sempre eseguite coscienziosamente, con un concetto della vita ingenuo e schietto. A queste lunghe serie di incisioni in legno ed in rame sarebbe appropriato il titolo di « scacciapensieri »; con siffatte storie si potrebbero illustrare le poesie di Hans Sachs, il poeta popolare di Norimberga, il quale nell'arte ha il suo riscontro, non nel suo concittadino Alberto Dürer, ma appunto in questi maestri minori. La letteratura illustrata progredisce e si espande. Le incisioni in legno sono ricercatissime in commercio; le matrici (che oggi si direbbero i clichés) passavano da una stamperia all'altra, e bene o male si adattavano ai libri di diversi soggetti. Gli artisti, pur secondando il gusto del pubblico, non perdevano di vista i veri fini dell'arte. Grazie ai maestri minori il Rinascimento italiano, in quanto non contrasti con l'indole e col sentimento nazionale tedesco, acquista cittadinanza in Germania. Essi non rifuggono dalla esatta riproduzione del vero; i profili classici sono rari, e soltanto nei nudi si vede l'intenzione di idealizzare le proporzioni. Questi maestri minori invece fanno larga parte all'architettura decorativa ed all'ornato del Rinascimento. Ma anche qui lo studio dei modelli, tratti principalmente dall'Italia superiore, non inceppa la loro fantasia. Nel disegno e nella disposizione dei fogliami e dei viticci, nell'ampliazione della materia ornamentale, alla quale aggiungono gli arabeschi, essi dimostrano una grande indipendenza.

Fig. 138. L'uomo delle oche. Statua di P. Labenwolf sopra una fontana di Norimberga.

La nuova tendenza, da lungo tempo preparata, trionfa ora (1520) sia nella plastica che nella pittura. A Norimberga i principali maestri sono i figli di Pietro Vischer, Pietro (m. nel 1528) ed Hans (m. dopo il 1549). Tra le opere di Pietro Vischer il giovine ricordiamo l'Orfeo ed Euridice, tabella di bronzo della quale si hanno parecchi esemplari (fig. 137), e certi piccoli calamai di bronzo con una figuretta di donna nuda (Oxford, Ashmolean Museum); è opera di Hans Vischer il celebre Apollo saettatore, che in origine era l'insegna della corporazione degli arcieri di Norimberga. In queste opere si vede lo studio del Rinascimento italiano; e specialmente nella tabella di Orfeo ed Euridice è pregevole la concezione pittoresca. L'idea di questo lavoretto, come quella dell'Apollo, è tolta da una stampa in rame di Jacopo de' Barbari (v. a pag. 82). Della maniera popolaresca il migliore maestro è Pancrazio Labenwolf (1492-1563), autore della fontana di Norimberga detta « l'uomo delle oche » (fig. 138). Probabilmente anch'egli appartiene alla scuola del Vischer.

Come in Norimberga, così in Augusta, altra delle sedi principali dell'arte tedesca, venne in gran fiore la scoltura. Gli artisti di Augusta, oltre al legno ed al metallo, avevano un'altra materia assai buona, cioè la pietra tenera delle cave di Solnhof. In questa pietra Hans Daucher (m. nel 1537) scolpì una serie di rilievi, dei quali l'invenzione, come spesso avviene nella plastica minore tedesca, è per

Fig. 139. Sacra Famiglia. Rilievo di Hans Daucher. Vienna, Tesoro imperiale.

lo più tolta da disegni od incisioni. Perciò questi lavori sono concepiti in modo pittorico, ma eseguiti con grande perizia tecnica. Abbiamo del Daucher alcuni piccoli altari, formati di parecchie tavole di pietra inquadrate, come quello del Tesoro imperiale di Vienna (fig. 139), bassorilievi mitologici, Carlo V e il re Ferdinando a cavallo ecc. Uguale abilità nel lavorare in piccolo si osserva nella scacchiera dello stesso Tesoro, eseguita nel 1537 per un principe della casa d'Austria da Hans Kels di Kaufbeuren, artista che manifestamente appartiene alla scuola

di Augusta. Nei ritratti a rilievo delle tavole esterne e nelle storie mitologiche figurate negli scomparti è da lodare la sicurezza del disegno e la vivezza dei movimenti.

In pubbliche e private collezioni tedesche ed in musei d'arte industriale esistono moltissime e pregevoli opere di questa plastica minore: tabelle a rilievo, di bronzo, di pietra e di legno, oggetti d'ornamento, statuette ecc. Sono tutte lavorate con somma finitezza, e per lo più seguono la stessa tendenza dominante nell'incisione in legno ed in rame. Sono degne di speciale menzione le graziose statuette di Adamo ed Eva, opera di Corrado Meit di Worms, nel Museo di Gotha. Non è meraviglia che alcune di queste opere siano state attribuite al Dürer, e che si affermi che di molte medaglie egli diede il disegno. In generale le medaglie sono il lavoro preferito dai maestri minori (fig. 140 e 141); sia Norimberga che

Fig. 140. Medaglione di Carlo V, di Enrico Riez. (Dal Bolzenthal).

Fig. 141. Medaglione di Hans Kels. Museo di Amburgo.

Augusta ebbero eccellenti medaglisti. A Norimberga erano rinomatissimi Hans Schwarz, venuto da Augusta, Lodovico Krug e Pietro Flötner; Augusta è patria di Federico Hagenauer, artista che molto viaggiò. Pare anzi che a questa città spetti il primato nell'arte delle medaglie. I ritratti che si vedono sulle medaglie, le quali sono di steatite, di legno o di metallo, sono assai spesso di donne od uomini affatto sconosciuti; le fattezze, specialmente degli uomini, sono talora dure ed aspre. Ma l'impressione che se ne riceve è di ritratti vivi e fedeli al vero. Così anche le medaglie confermano quel che abbiamo affermato, e cioè che il meglio dell'arte tedesca è il ritratto, il quale durò in onore fino alla fine del secolo, come attestano anche i moltissimi avelli esistenti nelle chiese della Germania meridionale ed occidentale, ed i busti di principi, che erano una volta nel « Lusthaus » di Stoccarda, ed ora si conservano nel castello di Liechtenstein, busti fatti dal 1584 al 1593.

I maestri minori di pittura lavorarono anch'essi per la borghesia, anzi in ciò essi furono più esclusivi che i maestri di plastica. Giorgio Pencz (v. a pag. 95)

incise in rame le storie di Giuseppe in Egitto e di Tobia. Prova della coltura borghese di allora è un'altra serie di incisioni che il Pencz trasse dai Trionfi del Petrarca, raffigurando i più celebri eroi innamorati del mondo antico, come esempi della fatale potenza della donna. La stessa intenzione morale vediamo nella serie di incisioni dell'Aldegrever (v. a pag. 99): le storie di Thamar e di Susanna, le fatiche d'Ercole, le virtù ed i vizi, le danze nuziali e i cortei festivi. Affatto popolare è Sebaldo Beham (v. a pag. 95) sia nelle incisioni in rame che in quelle in legno. Abbiamo di lui la storia del figliuol prodigo (fig. 142) in tre fogli, le fatiche d'Ercole, i dodici mesi, simboleggiati da coppie danzanti, scene delle guerre dei contadini (1524-35) e della vita contadinesca (fig. 98) e soldatesca ecc. Espressione vigorosa, atteggiamenti disinvolti, movimenti vivaci, disegno nitido, sono i pregi di questi lavori. Specialmente i soggetti tratti immediatamente dalla vita reale, come i dodici fogli delle nozze rusticane e i soggetti soldateschi, somi-

Fig. 142. Il banchetto del figliuol prodigo. Incisione in rame di Sebaldo Beham.

gliano molto a quel genere d'arte che fu recato a perfezione nel secolo seguente nei Paesi Bassi.

Non è il caso di pensare ad un catalogo delle opere dei maestri minori tedeschi. Sono in numero così sterminato, che il catalogo resterebbe sempre incompleto ed inesatto. È un enorme dispendio di attività artistica, il quale però fu tutt'altro che inutile. È merito dei maestri minori se l'arte, scaduta di pregio e negletta nella vita pubblica, trovò ospitale accoglienza nelle famiglie, nell'intimità della vita privata. Quando poi questi maestri lavorarono per le industrie, fornendo disegni e modelli agli orefici, incidendo ornati, sarebbe ingiusto il dire che togliessero dignità all'arte. Al contrario essi l'associavano alla vita, alle sue varie esigenze quotidiane, preparando efficacemente la magnifica fioritura dell'arte industriale tedesca. Essi non interrompono il filo della tradizione, perchè in questa tendenza a dar carattere pratico all'arte essi ebbero precursori il Dürer, e in maggior grado Hans Holbein il giovine.

## 2. LA PITTURA E LA PLASTICA DEI PAESI BASSI NEL SECOLO XVI

### *a)* Quintino Massys e Luca di Leida.

La pittura nei Paesi Bassi è diversa dalla tedesca non foss'altro per la diversità dell'ambiente in cui nasce e si svolge. Fino dal principio del secolo XVI

Fig. 143. Sacra Famiglia. Tavola di mezzo dell'altare di Lovanio, di Quintino Massys. Bruxelles.

Anversa diviene la sede principale del commercio dei Paesi Bassi, togliendo il primato a Bruges. L'arte non tarda a seguire il commercio. Verso la metà del secolo c'erano ad Anversa più artisti che non in tutte le altre città fiamminghe prese insieme. La scuola pittorica di Anversa non ha che un debole legame con l'antica tradizione; non la interrompe bruscamente, ma cerca nuove vie e si sforza di produrre nuovi effetti. I pittori accrescono le dimensioni dei quadri, e non temono di provarsi in figure di grandezza naturale. Perciò nel disegno hanno maggior cura dei particolari; esso è più esatto, ed anche più sicuro. Nel colorito prevalgono i toni chiari, con varie interruzioni. I tipi maschili rasentano assai spesso lo strano; nelle figure femminili è notevole lo studio dei gesti e movimenti leggiadri, al che contribuisce anche la ricercatezza del vestire, che è alla foggia del

tempo. I pittori si propongono di esser fedeli al vero, mediante l'acuta e diligente osservazione, ma nello stesso tempo procurano di nobilitare alquanto il vero, con fogge di vestire ora eccessivamente sfarzose, ora fantastiche, e specialmente con gli sfondi architettonici, magnifiche fabbriche di marmo con gran copia di ornamenti di bronzo. In questi edifizi e nelle loro membrature ornamentali vediamo il primo penetrare delle forme decorative del Rinascimento italiano nell'arte dei Paesi Bassi.

Fig. 144. Il sacrifizio di Anna. Fig. 145. Il sacrifizio di Gioachino.
Sportelli esterni dell'altare di Lovanio, di Quintino Massys. Bruxelles.

Pei rapporti tra la nuova scuola e l'antica scuola fiamminga, è notevole che del primo artista che abbia fatto notevoli innovazioni, cioè Quintino Massys (m. 1530), non si sa chi sia stato il maestro. Era opinione comune che il Massys fosse nato a Lovanio; ma secondo recenti ricerche parrebbe invece nato ad Anversa circa il 1466: opinione del resto ancora molto contrastata. È certo però che nel 1509 egli eseguì per una chiesa di Lovanio una delle sue opere migliori, un

grande polittico, oggi nel Museo di Bruxelles, contenente la vita di s. Anna. Nella tavola di mezzo (fig. 143), in un vestibolo di stile del Rinascimento, si vede s. Anna con la Madonna ed il Bambino, e intorno tutta la loro casata. Sugli sportelli sono dipinti il sacrifizio di Gioachino e di Anna (fig. 144 e 145). Gioachino nel deserto, al quale un angelo annunzia la nascita di Maria, e la morte di Anna. Nelle figure c'è nervosità e sentimento; gli atteggiamenti, specialmente delle donne, sono nobili e graziosi; le fattezze delicate hanno del leonardesco; i gruppi sono serrati, e nel colorito, che è vario e smagliante, prevale un soave tono argenteo. Il Massys

Fig. 146. Cristo deposto, di Quintino Massys. Anversa.

ottenne un bellissimo effetto mediante gli sfondi, dei quali sa far sentire la lontananza. Alle pitture ora descritte sta degnamente a pari un altro polittico del Massys, eseguito nel 1508 per una chiesa di Anversa, di commissione della gilda dei falegnami; oggi esso è nel Museo di Anversa; la tavola di mezzo raffigura la Deposizione (fig. 146). In questa è ammirabile l'energia dell'espressione e la perfetta chiarezza della composizione; invece negli sportelli che contengono le storie di Erodiade e di s. Giovanni Evangelista nella caldaia d'olio bollente, le forme sono aspre e la composizione difettosa. Forse il Maestro, essendo troppo occupato, abbandonò queste parti ai suoi scolari o collaboratori.

Il Massys ad Anversa fu molto onorato; conobbe il Dürer e l'Holbein, ed ebbe frequenti rapporti con Erasmo di Rotterdam; dai contemporanei fu tenuto in gran conto, anche come ritrattista. Dei ritratti di sua mano il meglio accertato è quello di Pietro Egidio, amico di Erasmo, oggi nel castello di Longford presso Salisbury. Sono da ricordare alcune graziose Madonne (Galleria di Berlino), il quadro noto sotto il titolo « Il cambiatore e sua moglie » (fig. 147), e quello dei « Due avari » (Windsor ed altrove): opere assai conosciute, delle quali già nel secolo XVI si fecero molte copie. Sono quadri che hanno del ritratto, ma poichè rappresentano le persone nell'atto di far qualche cosa, appartengono alla pittura popolare, di costume e di genere. Forse il Massys volle veramente fare il ritratto

Fig. 147. Il cambiatore e sua moglie, di Quintino Massys. Parigi.

di un cambiatore o di un esattore delle imposte; o forse la sua idea fu meno precisa, ed egli, trattando il soggetto con lo stile del ritratto, non ebbe altro fine che dargli un significato più evidente. Nel secondo caso non è improbabile che egli siasi ispirato ai sacri testi, cioè al versetto della stadera (Proverbi, XVI, 11), alla parabola dei talenti (s. Luca, XIX), od a quella del re che fa i conti col suo servo (s. Matteo, XVIII). Del resto i « Due avari » appartengono ad un imitatore del Massys, Marino van Roymerswale, che lavorò dal 1521 al 1558. Di costui la Pinacoteca di Monaco possiede due quadri firmati, che rappresentano un cambiatore con sua moglie, ed un esattore con uno scrivano ed un pagatore; recano le date 1538 e 1542.

Il più celebre tra i colleghi del Massys è Luca Jacobsz (1494-1533) detto Luca di Leida, dalla sua città nativa. Fu discepolo di Cornelio Engelbrechtsen (1468-1533),

artista valente nel rappresentare i moti dell'animo, il qual pregio passò nei suoi discepoli. Luca di Leida giovanissimo fece lunghi viaggi; a quattordici anni componeva da sè, e morì nel fiore dell'età. Nel 1522 ad Anversa si inscrisse nella corporazione di s. Luca, vi conobbe il Dürer e gli offerse lauta ospitalità; egli amava oltremodo il vivere sfarzoso e magnifico. La parte principale dell'opera sua, in quanto è a noi nota, è costituita dalle molte incisioni in rame, per lo più di soggetto biblico e con figure vestite alla foggia del suo tempo, come usavano gli

Fig. 148. S. Antonio. Incisione in rame di Luca di Leida.

artisti d'allora; vedasi ad esempio il grande foglio della Presentazione di Gesù. Anche quando trattò altri soggetti li intese popolarmente, come si vede nella Tentazione di s. Antonio (fig. 148), soggetto che poi divenne caro agli artisti dei Paesi Bassi, e in altri lavori di genere faceto, quali l' « Eulenspiegel » (buffone popolare tedesco), foglio divenuto rarissimo, ed il « Cavadenti ». Nell'incisione in rame, quanto a perfezione tecnica, Luca di Leida pareggia il Dürer, ma non approfondisce l'idea, come sa fare il Maestro di Norimberga. Le sue invenzioni piacciono, e piacevano anche al Dürer, per certi singoli tratti che talora producono un effetto meraviglioso; talora altresì egli ottiene certe bellezze di forma, che il

Dürer non raggiunse; ad esempio gli angioletti che circondano le Madonne. Dei dipinti che vanno sotto il nome di Luca alcuni, come il Giudizio Universale di Leida, sono in cattivo stato di conservazione; altri, come la Sibilla di Tivoli del-

Fig. 149. Madonna con Angeli, di Luca di Leida. Berlino.

l'Accademia di Vienna, gli sono contestati. I suoi quadri di pregio ed accertati sono rarissimi; uno di questi, nel quale Luca manifesta un purissimo senso della bellezza, è la Madonna del Museo di Berlino, circondata da angioletti e da bambini, col ritratto del committente (fig. 149).

Tanto Quintino Massys che Luca di Leida appartengono ancora all'arte paesana, sebbene il Massys conoscesse l'architettura del Rinascimento, che adoperò come

accessorio, e Luca nell' incisione in rame venisse a gara con Marcantonio Raimondi. Essi non erano i soli ai quali costasse fatica svincolarsi dalle tradizioni locali. Anche in Olanda, dove le varie scuole d'arte erano forse in maggior numero che nei Paesi Bassi meridionali, troviamo molti pittori che possono considerarsi sia come continuatori della maniera antica che come annunziatori della nuova.

In questo tempo nel quale la pittura gotica sta per finire ed il Rinascimento comincia ad affermarsi, merita speciale menzione Jacopo di Amsterdam, o Jacopo

Fig. 150. Tavola di mezzo di un altarino, di Cornelisz van Oostsanen. Berlino.

Cornelisz van Oostsanen, del quale possiamo seguire l'opera artistica dall' inizio del secolo XVI fino al 1533. Dipinse soggetti biblici, possedette una ricca tavolozza, e si sforzò di raggiungere la bellezza della forma. Piacciono specialmente i suoi piccoli paesaggi animati da figurette bibliche. Al contrario nelle figure più grandi il disegno è difettoso e il tipo delle teste troppo uniforme. Una delle opere principali di Jacopo di Amsterdam è il polittico dell'Adorazione della Trinità, a Cassel, dipinto nel 1523. Sono graziosi i suoi piccoli altari domestici, come quello del Museo di Berlino (fig. 150). Discepolo di Jacopo fu Jan Scorel (1495-1562 - così nominato dal villaggio nativo di Schoreel presso Alkmar), il quale più tardi fu il primo che introdusse in patria la nuova maniera italiana. Dalla scuola di Jacopo

lo Scorel passò, ad Utrecht, in quella del Mabuse (v. a pag. 152), attenendosi sempre alla tradizione artistica locale. Fece poi un viaggio in Italia, donde pellegrinò a Gerusalemme; lungo il viaggio si trattenne (1520) qualche tempo ad Obervellach

Fig. 151. Sacra Famiglia. Parte della tavola di mezzo dell'altare di Obervellach, di Jan Scorel.

in Carinzia, ed ivi dipinse un trittico, di cui la tavola di mezzo rappresenta la Sacra Famiglia (fig. 151). In questa pittura il disegno, il colorito, il paesaggio, le teste, che hanno del ritratto, le vesti alla foggia del tempo, sono tutti elementi proprii dell'arte locale. Di ritorno dall' Italia lo Scorel si stabilì prima ad Haarlem, poi ad Utrecht, e prese a lavorare alla maniera italiana, ma a scapito dell'arte; nelle sue figure, e perfino nel paesaggio, c'è artifizio ed eccesso d'ornamento.

MAESTRO DELLA MORTE DI MARIA — L'ADORAZIONE DEI MAGI,
(Dresda, Galleria Reale.)

Soltanto nei ritratti (Agata Schoenheven del 1529, nella Galleria Doria di Roma, e nel Palazzo Comunale di Utrecht tre ritratti a mezzo busto di confratelli del S. Sepolcro, ed il ritratto di sè stesso) egli conserva la sua indole settentrionale.

---

Tra i pittori dei Paesi Bassi che, pure accogliendo in parte le forme esterne del Rinascimento italiano, nella sostanza mantennero intatta l'indole nazionale, sono da ricordare due pittori, che operarono principalmente nelle città lungo il Reno inferiore, ma molto probabilmente sono originari dei Paesi Bassi: l'uno è Jan Joest di Calcar, l'altro è un anonimo, designato con la denominazione di « Maestro della Morte di Maria », da due suoi quadri che in diversa maniera rappresentano questo

Fig. 152. La morte di Maria. Museo di Colonia.

soggetto (Colonia e Monaco). Recentemente si è voluto identificarlo, con molta probabilità, con Joest van Cleef (Cleves), pittore menzionato da C. van Mander. Nel quadro del Museo di Colonia (con la data 1515 - fig. 152) più che in quello di Monaco, che è meglio conosciuto, questo Maestro si attiene fedelmente alla tradizione della scuola del Van Eyck; nel quadro di Monaco la composizione è più serrata e calcolata. Dello stesso Maestro la Galleria di Dresda possiede due opere notevoli (Tav. XI). Altri quadri di lui, pregevoli specialmente per gli sfondi di paesaggio eseguiti con somma cura, sono in Italia: a Genova nella chiesa di S. Donato una Adorazione dei Magi, e nel Museo Nazionale di Napoli un trittico, di cui la tavola di mezzo rappresenta il Crocifisso. Jan Joest deve la sua fama e la sua denominazione all'altar maggiore della chiesa di S. Nicolò in Calcar (v. a pag. 45) del quale tra il 1505 e il 1508 dipinse gli sportelli, sulle faccie interne ed esterne; sono venti quadretti con istorie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Sia nella composizione che nel colore anche Jan Joest si attiene all'antica maniera paesana; ma in alcuni sfondi si vedono già elementi architettonici dello stile del Rinascimento proprio dell'alta Italia.

Nei Paesi Bassi meridionali, dov'è più fervido il conflitto tra il vecchio e il nuovo, le nuove correnti sono più forti, ma c'è pure maggiore instabilità di fini. Anche qui l'indole di alcuni pittori li salva dalle influenze straniere, ma anche a questi nuocciono i tempi avversi ed inquieti. Ad es. Girolamo di Aeken, detto Bosch

Fig. 153. Adorazione dei Magi, di Girolamo Bosch. Madrid, Prado.

(circa 1460-1516), appartiene ancora alla tradizione nazionale. Dipingendo la Fuga in Egitto, egli ci ritrae con grande minuzia una *kermesse* olandese, nella quale Giuseppe e Maria si abbattono per via; perfino nel soggetto solenne dell'Adorazione dei Magi (fig. 153) egli introduce la nota comica dei pastori troppo curiosi. Lo stesso dicasi di altre sue storie del Nuovo Testamento, che incise in rame

ebbero larga diffusione. Seguendo l'esempio di Geertgen van Sint Jans di Haarlem, egli portò il realismo fino alla caricatura, e fu il creatore del genere burlesco; alla sua volta ebbe imitatori il Mandeyn, il Lanzelot e Pietro Breughel il vecchio. I temi prediletti del Bosch sono le tentazioni di s. Antonio, che egli popola di diavoli e di orribili mostri, e le pene dell'Inferno. Sopratutto per le sue spaventevoli pitture dell'Inferno il Bosch acquistò popolarità anche nell'Europa latina. In parte lo seguì su questa via Pietro Breughel il vecchio, nato presso Breda circa il 1525. Il Breughel nel 1553 fece un viaggio in Italia, ma l'arte sua rimase immutata; di ritorno, si stabilì ad Anversa e più tardi a Bruxelles, e morì nel 1569. Egli è il patriarca di una numerosa e celebre famiglia d'artisti. Il soprannome che gli fu dato di « Breughel dei contadini » gli venne dai soggetti dei quali specialmente si compiacque (fig. 154); egli trattò anche soggetti biblici, ma per lo

Fig. 154. La parabola dei ciechi e degli zoppi, di Pietro Breughel il vecchio. Museo di Napoli.

più con fare popolaresco. Così nella predica del Battista nel deserto ebbe presenti i predicatori del suo paese che radunavano il loro uditorio nei boschi. Il vecchio Breughel si dilettò anche di soggetti spettrali ed allegorici. Non meno celebre del Breughel fu il suo contemporaneo Pieter Aertszen di Amsterdam (1508-1575), detto *Pier* il lungo. L'Aertszen visse lungo tempo ad Anversa, ma nell'arte rimase sostanzialmente olandese. La maggior parte delle sue pitture di chiesa perirono nei tumulti degli Iconoclasti. Restano di lui caratteristici quadri di soggetto popolare, come la danza delle uova nel Museo di Amsterdam; dipinse anche scene di cucina, nelle quali probabilmente è l'inizio della pittura di natura morta che più tardi venne così in gran fiore.

I quadri di soggetto contadinesco di questi due massimi tra i pittori di genere fioriti in Olanda nel secolo XVI, precorrono quella pittura rusticana e popolaresca che fu più tardi una gloria dell'arte olandese; nello stesso tempo altri pit-

tori portarono a più ampio sviluppo la pittura di paese, che già esisteva in germe nella scuola del Van Eyck, e specialmente in Gerardo David. I più antichi paesisti sono Gioachino Patinir o Patenier di Bouvignes (o di Dinant?), il quale nel 1515 fu accolto nella corporazione di S. Luca in Anversa, ed Endrik (met de) Bles di Liegi, discepolo e congiunto del primo, detto dagli Italiani il Civetta, perchè poneva una civetta, in luogo di firma, in tutti i suoi dipinti; di lui in Italia esistono alcuni quadri, tra i quali è noto negli Uffizi un paesaggio coi lavori di una miniera. Ma la pittura di paese non aveva ancora conquistata la sua indipendenza. Dapprima essa

Fig. 155. Il battesimo di Gesù, di Gioachino Patenier. Vienna.

servì a dare un campo più ampio ai soggetti biblici. Pareva agli artisti che i boschi e le campagne, i monti e le valli non fossero per sè stessi degni di essere studiati e ritratti; non credevano all'effetto del paesaggio puro e semplice. Dipingevano il Paradiso terrestre, la Torre di Babele, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Gesù (fig. 155), s. Gerolamo ecc.; ma in queste figurazioni leggendarie il senso del paesaggio in grande si esercitava e si rafforzava, sebbene lo studio del vero fosse ancora molto imperfetto, e il colorito troppo uniforme, e non di rado fantastico. Verso la metà del secolo XVI si comincia a vedere una più fedele rappresentazione dei particolari del paesaggio, ma la tecnica è ancora minuziosa come in una miniatura.

Carel van Mander esalta in modo speciale Gillis van Coninxloo di Anversa

Fig. 156. Paesaggio fluviale, di Giovanni Breughel « dei velluti ». Dresda.

(1544-1607), al quale attribuisce il merito di aver sostituito alle foglie eseguite a puntini il fogliame a frappe, e di aver per primo usato la gradazione dei colori per far sentire la lontananza. Gran numero di pittori di Anversa e di Malines si dedicarono con fervore al paesaggio. Ad alcuni la patria parve insufficiente; come a Luca Valckenborch, il quale seppe rendere mirabilmente l'aspetto e l'anima del paesaggio nelle varie stagioni (Galleria di Vienna), e che nel 1567 passò in Germania;

Fig. 157. Porto di mare, di Paolo Bril. Firenze, Uffizi.

lo stesso fece Hans Bol (1534-1593), autore di paesaggi e dipinti a mo' di miniatura sopra pergamena, alcuni dei quali (Dresda) servono di sfondo a scene piacevoli della vita popolare. Jan Breughel (1568-1625), detto « Breughel dei velluti », secondo figlio di Pietro Breughel, fece lungo soggiorno in Italia; ma ciò non influì menomamente sulla maniera di dipingere gli sfondi di paese nei suoi quadri, popolati di molte figure. Egli ritrasse i paesaggi fluviali (fig. 156) ed i molini a vento della sua patria; l'esecuzione, la somma nitidezza, la gradazione ancora imperfetta dei piani mediani e degli sfondi, sentono sempre della tradizione locale. Maggior effetto produsse il soggiorno d'Italia in Paolo Bril di Anversa (1554-1626). Il Bril fu discepolo di suo fratello Matteo, e con lui andò giovine a Roma, dove più tardi conobbe Annibale Carracci. Egli dipinse a fresco molti paesaggi popolati di figurette, in chiese e palazzi, e non pochi quadri, nei quali con l'andar del tempo stilizzò sempre il paesaggio, secondo la maniera italiana, cioè fiancheggiandolo come di due quinte, disegnando il suolo a linee ondulate, e procurando di dare

ad ogni cosa una illuminazione uniforme (fig. 157). Dei paesisti fiamminghi fu il primo che cercasse di dare al quadro una struttura organica, e sotto questo rispetto si attenne agli insegnamenti degli Italiani.

Il soggiorno in Italia non è un episodio accidentale nella vita di questo o di quell'artista. Le relazioni tra i Paesi Bassi e l'Italia nel corso del secolo XVI si fanno più frequenti ed intense; un soggiorno più o meno lungo a Roma diviene per i pittori un elemento necessario e normale dell'educazione artistica. I paesisti conservano la loro indipendenza, anzi talora gli Italiani imparano da loro; invece i pittori di figura si italianizzano totalmente; dapprima imitano Michelangelo e Raffaello; più tardi, negli ultimi venticinque anni del secolo, si volgono ai Veneziani (Tintoretto), e portano in patria lo stile italiano, che prevale incontrastato nelle grandi pitture mitologiche e religiose, ed avvia l'arte sulla falsa via del manierismo.

---

### *b)* I Romanisti.

Nel secolo XVII esisteva ancora in Anversa una società in cui si radunavano gli artisti che avevano studiato e lavorato in Italia. Si chiamavano « Romanisti » e si onorarono di aver tra loro il grande Rubens. Del culto del Rinascimento italiano e della conoscenza profonda delle sue forme si facevano un vanto, e non ci vedevano affatto una deviazione dall'arte vera. Essi, in ogni caso, avevano elevato l'arte a maggior dignità, introducendola nelle Corti, e adattandola al gusto dei grandi. Nella seconda metà del secolo era visibilmente cresciuta in Europa l'importanza dei popoli latini. Nella politica predominava la Spagna; nell'arte e nelle altre forme della vita dava legge l'Italia. Gli artisti degli altri paesi, se volevano giustificare la loro esistenza, dovevano di necessità uniformarsi al costume ed allo spirito del tempo. Nei Paesi Bassi poi l'Italianismo non soltanto era favorito dalle condizioni esterne, ma era divenuto un fatto necessario, perchè l'arte aveva raggiunto quel grado di sviluppo, nel quale la forma comincia ad essere fine a sè stessa, ossia la preoccupazione principale, e talora unica dell'artista. Il nuovo fine dell'arte poteva essere raggiunto mediante il colore, ed infatti nel secolo seguente i pittori dei Paesi Bassi, appunto in grazia dei loro studi di colore, toccarono il sommo dell'arte. Ma nella storia l'assioma della linea retta non ha frequente applicazione. Inoltre è da tener presente che un'arte perfetta dal lato della forma già esisteva ed era opera degli Italiani. L'eccellenza dell'arte italiana consisteva appunto in quei pregi che mancavano agli artisti dei Paesi Bassi, pregi che erano la loro principale aspirazione, e corrispondevano altresì al genio del tempo. Gli eruditi ed i poeti onoravano sopratutto l'antichità, ed anche nell'arte le forme antiche od anticheggianti erano oggetto di studio. Dopo che Pieter Koek van Alost (1502-1550) ebbe fatto conoscere ai suoi connazionali i trattati di Vitruvio e del Serlio, l'architettura si mise, e con ottimo risultato, sulla via segnata dagli Italiani. Era dunque naturale che i pittori non si tenessero a lungo estranei al movimento, e seguissero la tendenza universale, accettando gli Italiani come loro maestri.

Ciò posto, non c'è da meravigliarsi che perfino certi pittori che erano venuti in fama attenendosi alla tradizione paesana, fossero attratti dai nuovi ideali. Uno

Fig. 158. Madonna in trono, del Mabuse (?). Palermo.

di questi è Jan Gossaert, o Mabuse, di Maubeuge (1470-1541). Nelle sue opere dei primi tempi, egli è uno schietto seguace della tradizione, nè più nè meno di Gerardo David o di Jacopo di Amsterdam. Nella Adorazione dei Magi (Howard-Castle) le figure sono ordinate senza alcuno studio, come potrebbero anche essere

nella realtà; non ci si vede quella preoccupazione dello stile che è propria del Rinascimento italiano; sopratutto egli prediligeva il colorito bruno caldo. Il capolavoro della sua prima maniera, in tutto conforme alla tradizione della scuola fiamminga, è per comune consenso il trittico del Museo di Palermo, dipinto quasi a smalto con somma diligenza, in cui la tavola di mezzo (fig. 158) rappresenta la Madonna in trono, ed intorno a lei sei angioletti che suonano e cantano, il tutto incorniciato da un motivo architettonico di stile gotico tardivo. Negli accessori di altri suoi quadri, quali la Vocazione di s. Matteo (Windsor), e la pala dell'altar

Fig. 159. Miracolo di un Re di Francia, di Barend van Orley. Torino.

maggiore del Duomo di Praga, con s. Luca che ritrae la Madonna, si vedono già i motivi architettonici del Rinascimento; ma nelle vestimenta e nelle teste maschili è conservato il tipo tradizionale. Al contrario nei quadri della sua seconda maniera, e specialmente nei soggetti mitologici, l'espressione attenuata, l'esattezza del nudo, i colori verdazzurrini, sono tutti elementi italiani. La stessa trasformazione avvenne in Barend van Orley (n. dopo il 1490 - se ne ha notizia fino al 1542). Come il Mabuse l'Orley studiò in Italia, e specialmente a Roma nella scuola di Raffaello; nel 1518 fu assunto in servizio a Bruxelles da Margherita d'Austria, governatrice dei Paesi Bassi. La chiesa parrocchiale di Güstrow nel Meklemburgo ha di lui un trittico eseguito nella sua prima maniera; la parte di mezzo è ornata di storie della Passione, opera di Jan Borman, intagliatore di Bruxelles; sugli

sportelli l'Orley dipinse belle figure di santi e soggetti leggendari. Un altro suo quadro, anche questo della tradizionale maniera fiamminga, è nella Pinacoteca di Torino; il soggetto è un miracolo di un Re di Francia (fig. 159). In alcune opere della sua età media, ad esempio nella Pazienza di Giobbe (Galleria di Bruxelles), c'è un eccesso di espressione e di movimento; soltanto nei suoi ultimi lavori, ad es. nel Giudizio Universale nella chiesa di S. Giacomo di Anversa, egli raggiunse quella calma che è propria del maestro provetto. Il suo nome è collegato anche al fiorire dell'industria dei tappeti di Bruxelles, per la quale egli fece molti disegni.

Fig. 160. Il fiume Lech. Dalla fontana di Augusto, in Augusta, di Uberto Gerhard.

La società dei Romanisti aveva ferventi seguaci in tutte le maggiori città dei Paesi Bassi. Dalla scuola dello Scorel deriva Martino van Heemskerck di Haarlem (1498-1574); un suo libro di disegni esistente a Berlino attesta quanto fosse entusiasta dell'antichità e di Michelangelo. Visse in Haarlem anche Hendrik Goltzius (1558-1616), che fu un operoso ed abilissimo incisore in rame, ma nocque all'arte, perchè il suo esempio condusse gli incisori a piegarsi servilmente alle varie maniere degli originali. Malines ebbe Michele van Coxcyen o Coxie (1499-1592), zelante imitatore dei caratteri esterni dello stile raffaellesco; Liegi ebbe Lamberto Lombard (1505-1566). I suoi quadri perirono, ma possiamo averne un'idea dalle

Fig. 161. Fontana di Ercole, in Augusta, di Adriano de Vries.

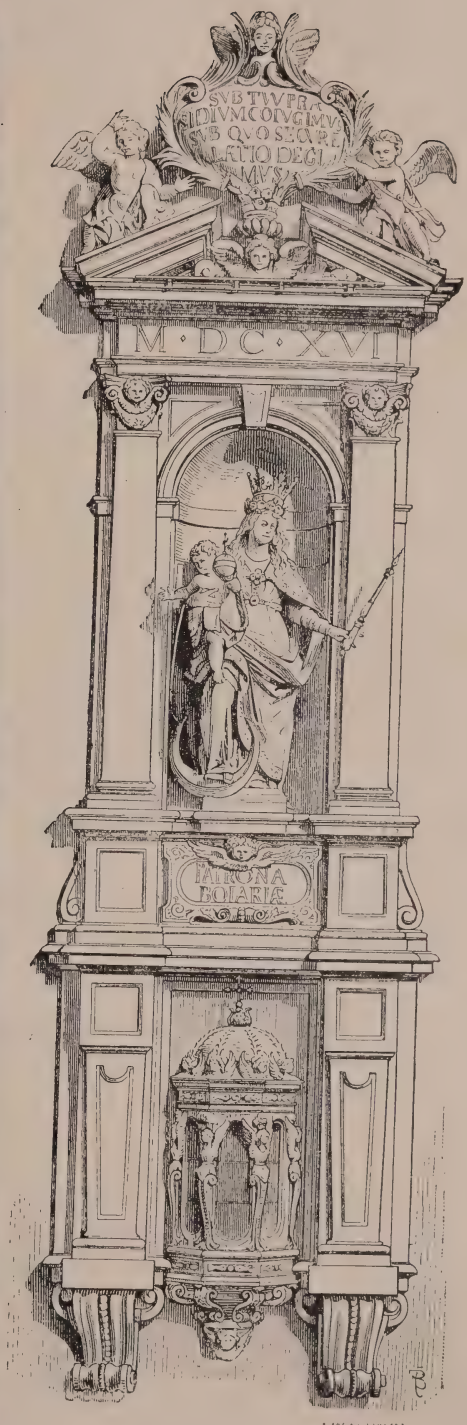



Fig. 162. Nicchia con statua della Madonna, di Pietro Candido. Monaco, Palazzo già Ducale.

incisioni che ne furono tratte. Ad Anversa operò Frans de Briendt o Frans Floris (1517 circa - 1570), nato da una fiorente famiglia di artisti, rinomato come insegnante, ed ammirato come imitatore dei grandi maestri romani, specialmente di Michelangelo; altro pittore di Anversa è Martino de Bos (1531-1603), il quale lavorò assiduamente a secondare il gusto del tempo con pitture sacre, ritornate in onore dopo la vittoria degli Spagnuoli, e con quadri mitologici. A questi nomi di artisti se ne potrebbero aggiungere molti altri, ma tale enumerazione gioverebbe poco o nulla alla conoscenza di questo periodo della storia dell'arte, nè dalla descrizione delle loro opere avremmo alcun sussidio per giudicare della loro potenza creatrice. La fama di tutta questa schiera di artisti ebbe breve durata. Le generazioni venute dopo, che in parte seguirono altre vie, presto li dimenticarono. Nelle loro opere la maestria della tecnica non compensa lo sforzo e l'assenza di verità; perciò esse non piacciono più. Quegli artisti erano costretti a rinnegare la loro indole nazionale, senza potersi rifare una nuova indole italiana. Le pitture del Rinascimento italiano sono incomparabilmente più vere delle imitazioni fiamminghe, con la loro idealità che tradisce la maniera e l'artifizio. Si capisce che i contemporanei non la sentissero così, perchè erano anch'essi in una artificiale condizione di spirito e di coltura, ed è logico che essi esaltassero e lodassero a dismisura gli artisti della loro nazione. Ma noi eviteremo l'eccesso opposto, cioè l'ingiusta denigrazione. Anche a non tener conto del perfezionamento dell'intelligenza artistica e della coltura esteriore, e della maggior dignità acquistata dagli artisti, non si può disconoscere ogni merito a questi pittori. Se essi fossero stati privi di merito, i loro quadri (spesso dipinti sul rame) non avrebbero trovato in Italia tanti ammiratori e committenti. Verso la metà del secolo XVI a Bologna, a Roma ed anche più a Firenze i Fiamminghi furono molto apprezzati come insegnanti e come pittori di decorazioni.

In Germania poi essi conseguirono un vero ed assoluto predominio. Alcuni espatriarono per paura delle persecuzioni del Duca d'Alba, altri furono attratti dalla speranza di importanti commissioni. Quelli trovarono rifugio nelle città, anche in quelle della Lega anseatica (Francoforte, Danzica); questi entrarono a servizio delle Corti. Molti scultori vennero dai Paesi Bassi in Germania, ad es. Alessandro Colins di Malines, autore della parte scultoria del palazzo di Ottone Enrico in Heidelberg, e dei bassorilievi di alabastro del sepolcro dell'imperatore Massimiliano in Innsbruck, opera di forte effetto pittoresco (1566). Artisti fiamminghi lavorarono al sepolcro dell'elettore Maurizio a Freiberg. Adriano de Vries ad Augusta fece la fontana di Mercurio, e nel 1599 quella di Ercole (fig. 161); nella stessa città Uberto Gerhard di Anversa fece nel 1593 la fontana di Augusto (fig. 160). Uberto Gerhard lavorò anche a Monaco, ma più operoso di lui fu Pietro de Witte, detto anche Candido, assunto in servizio dal duca Massimiliano, che era buon intenditore d'arte. Sopra disegno del Candido il fonditore Hans Krumper di Weilheim fuse la statua della Madonna, che è sulla facciata del palazzo già ducale (fig. 162), e le statue del monumento dell'imperatore Ludovico nella chiesa della Madonna (v. a pag. 57). La Germania non mancava allora di valenti scultori, capaci di assumere opere di gran mole, come fontane e monumenti sepolcrali, ma il costume delle Corti preferiva i più rinomati artisti stranieri.

## 3. LA PITTURA IN GERMANIA E NEI PAESI BASSI SULLO SCORCIO DEL SECOLO XVI.

Anche tra i pittori al servizio delle Corti tedesche nel secolo XVI troviamo non pochi Fiamminghi ed Olandesi, quali Bartolomeo Spranger (dal 1546 fino al 1629 circa), entusiasta del Correggio; Giorgio Hufnagel (dal 1545 fin dopo il 1618) di Anversa, artista che molto viaggiò, ed ebbe fama dalle sue miniature e vedute di città; Federico Sustris (1525-1599) di Amsterdam; Nicola Neuchatel di Mons,

Fig. 163. Ritratto di famiglia, di Cristoforo Schwarz. Pinacoteca di Monaco.

rinomato ritrattista, ed altri. La loro coltura non differiva da quella dei migliori maestri tedeschi, che lavoravano a Monaco o a Praga, ed attendevano anche, secondo il costume d'allora, a dipingere facciate (Augusta, Monaco, Ratisbona, Passau, ed altre città). Tutti costoro, e citeremo tra i Tedeschi Cristoforo Schwarz, Giovanni von Aachen di Colonia (1552-1615), Giuseppe Heinz di Berna, Giovanni Rottenhammer di Monaco (1564-1623), avevano studiato in Italia, chi a Venezia, chi a Roma. Alcuni di loro acquistarono riputazione anche fuori di patria; in ispecie l'ultimo co' suoi quadretti mitologici e biblici dipinti sul rame, assai ricercati in Francia ed in Inghilterra.

Così anche in Germania a poco a poco gli artisti, dalla condizione di modesti borghesi, erano saliti a maggior considerazione. Ma in generale le opere loro fu-

rono dimenticate, perchè essi nè sono organicamente collegati all'arte del passato, nè possono dirsi efficaci precursori dell'arte nuova. Una sola forma d'arte conserva in Germania, e in generale in tutta l'Europa settentrionale, la sua indipendenza e la sua forza vitale, ed è il ritratto, perchè in esso l'osservazione diretta della natura corregge la tendenza ad allontanarsi dal vero, massimo difetto dei Romanisti. Non pochi Romanisti ci appaiono sotto un aspetto affatto diverso, se li consideriamo come ritrattisti. Così Cristoforo Schwarz (n. a Ingolstadt 1550-m. a Monaco 1597) nelle sue opere maggiori imita il Tintoretto, ma nei ritratti (fig. 163) si mantenne fedele alla tradizione tedesca. Hans Mielich di Monaco (1516-1573) è un artista notevole, non soltanto per le sue molte miniature e per la sua abilità nel rappresentare coi colori lo scintillìo delle oreficerie, ma anche come ritrattista; i suoi ritratti piacciono, se non per intensità di vita, per la freschezza del colore. Tra i ritrattisti dei Paesi Bassi due sono specialmente meritevoli di essere ricordati, e la gloria spetta in giuste parti al Belgio e all'Olanda. Dalla scuola di Pietro Pourbus in Bruges, il quale era egli stesso un valente ritrattista, uscì Frans Pourbus il vecchio (1545-1581), il quale si stabilì poi ad Anversa, ed ivi, sebbene vi prevalesse la maniera del Floris, seppe farsi onore coi suoi ritratti, nei quali era maggior forza di disegno e di colore. Più ancora del Pourbus fu giustamente locato Antonio Mor (Moro) di Utrecht, scolaro dello Scorel, accolto nel 1547 nella gilda di S. Luca di Anversa, e morto nel 1577. Egli è sotto molti rispetti il precursore del Rubens. Fu tenuto in grande considerazione dalle Corti, e si compiacque di vivere splendidamente. Fece parecchi viaggi, che furono molto utili all'arte sua, ma nella sostanza conservò immutata la sua indole settentrionale. Non c'è dubbio che egli abbia studiato i ritrattisti italiani (Tiziano), ma i suoi ritratti sono opera di un artista che non imita nessuno. Il suo disegno è netto, talora alquanto secco, specialmente nelle figure di donna, che egli non adula affatto, sebbene abbia dipinto per il Duca d'Alba una collezione di bellezze femminili; ma egli sa dare unità di espressione alle fattezze, ed infonde nei suoi ritratti a mezza figura una vita vigorosa (fig. 164). Tutte le maggiori

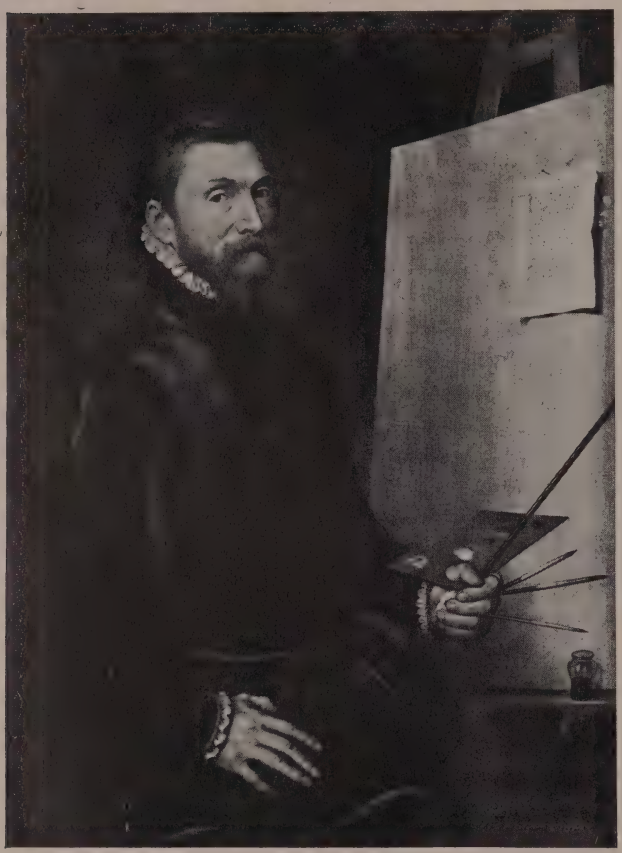


Fig. 164. Autoritratto di Antonio Mor. Firenze, Uffizi.

gallerie d'Europa hanno ritratti di mano del Mor, alcuni dei quali sotto altro nome. Un doppio ritratto dei suoi primi tempi è nel Museo di Berlino; la Galleria di Vienna ha un ottimo ritratto di donna dei suoi ultimi anni; quella di Parma due ritratti d'Alessandro Farnese giovine.

Fig. 165. La Visitazione. Incisione in legno di Tobia Stimmer.

Sino alla fine del secolo XVI era lecito sperare che la Germania riuscisse a gareggiare efficacemente coi Paesi Bassi. Uguale da una parte e dall'altra il progresso dell'arte, ed anche le tendenze si somigliavano. Se nella generazione seguente questa speranza non si avverò, ciò si deve a cause estranee all'arte. Nel secolo XVI la Germania impoverì, mentre nei Paesi Bassi crescevano la ricchezza e la coltura. In Germania il dissidio religioso nocque all'arte; invece nel Belgio, dopo la vittoria del Cattolicismo, la pittura sacra ebbe una nuova e rigogliosa fioritura. L'arte popolare in Germania, molto più che non nei Paesi Bassi, si straniò

dall'arte antica, e il suo principale strumento rimase l'incisione in legno. Ma sebbene i cultori di questa forma d'arte, quali Jost Amman di Zurigo (m. nel 1591 a Norimberga), Tobia Stimmer di Strasburgo, Virgilio Solis di Norimberga (1514-1562), fossero fecondissimi ed eccellenti nella tecnica, non hanno tuttavia tali meriti da poter essere considerati come continuatori dei fantasiosi maestri antichi. Perfino nelle loro figure c'è un certo fare decorativo (fig. 165).

Fig. 166. Francesco I, di Giovanni Clouet. Louvre.

I principi tedeschi erano tutt'altro che avversi all'arte; alcuni anzi le furono larghi di favore, quali i duchi di Baviera Alberto V, Guglielmo V e Massimiliano I, ed i principi austriaci Ferdinando, secondogenito dell'imperatore Ferdinando I, e massimamente Rodolfo imperatore. Questi nella sua Corte di Praga formò una vera colonia di artisti, molto operosa e degna di essere studiata, ma non tale che le si possa attribuire il merito di aver dato un efficace impulso all'arte tedesca. L'amore dei principi per l'arte in generale si manifestava non tanto nel favorire l'attività creatrice degli artisti commettendo loro grandi lavori, quanto nel far collezioni artistiche. Queste collezioni ed alcuni libri illustrati da valenti artisti sono i maggiori monumenti che essi lasciarono di sè. Ma anche in siffatte collezioni troppo spesso agli oggetti puramente curiosi essi diedero un valore uguale a quello delle vere opere d'arte. Si formarono così la collezione del duca Alberto di Baviera e quella del castello di Ambras presso Innsbruck, oggi a Vienna. Anche l'imperatore Rodolfo nel mettere insieme le sue famose raccolte volle che riuscissero interessanti sotto gli aspetti più diversi. Di conseguenza del mecenatismo delle Corti si giovò l'arte libera e monumentale. Ad esempio le raccolte di ritratti dovevano essere ordinate secondo certe regole, quasi come illustrazioni dell'albero genealogico. Questo collezionismo giovò invece alle industrie artistiche, più facilmente produttive e più adatte alla decorazione. E ciò non fu senza utilità. Il favore largito dalle Corti alle industrie artistiche giovò agli ingegni, sorti specialmente tra il popolo, che a queste industrie dedicavano le loro fatiche. Così nuovamente l'arte aulica e l'arte popolare vennero a contatto e si associarono, formando un tutto armonico.

Fig. 167. Da un portale della Cattedrale di Aix (Provenza).

## 4. IL RINASCIMENTO IN FRANCIA.

L'architettura del Rinascimento vantava già un secolo di dominio in Italia, quando si propagò vittoriosamente nell'Europa transalpina. Organismo già completo e perfetto, con salde regole (Serlio ed altri), essa non poteva fare però un solo corpo con gli elementi costruttivi esistenti di là dalle Alpi, ma soltanto sovrapporvisi. Molto più evidente che in Italia il suo carattere decorativo appare nell'Eu-

Fig. 168. Monumento del cardinale d'Amboise, di Roulland Leroux. Cattedrale di Rouen.

Fig. 169. Zoccolo del monumento del cardinale d'Amboise. Cattedrale di Rouen.

ropa settentrionale, dove quasi mai essa risulta dalla struttura dell'edifizio. L'architettura italiana si fece strada per opera sia di artisti chiamati dall' Italia, che di artisti settentrionali venuti in Italia a studiare. Essa fu assunta a stile ufficiale dalla Chiesa cattolica, e nel secolo seguente fece sparire affatto l'architettura cristiana medioevale. Divenne anche, per così dire, il nuovo abito di gala dei castelli e delle case cittadine, senza riuscire però a trionfare nel campo delle arti minori e delle industrie artistiche.

Fig. 170. La Deposizione. (Gruppo principale). Altorilievo di Ligier Richier. S. Mihiel, Chiesa di S. Stefano.

### *a)* Pittura e Scoltura.

L'architettura del Rinascimento appare nei vari paesi d' Europa in vari aspetti, e ciò dipende dalle forme preesistenti in cui si incontra, e dalla personalità degli artisti che se ne fanno propagatori. Più presto e più efficacemente che altrove essa si manifesta in Francia. Dopo la calata di Carlo VIII più volte gli eserciti francesi scesero in Italia, per conquistarla o per farvi prevalere la politica francese; nello stesso tempo non pochi artisti italiani, specialmente fiorentini, furono chiamati alla Corte di Francia come riformatori del gusto artistico. I più antichi, quali Girolamo e Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, non può dirsi che in Francia abbiano lasciato profonde traccie. Pare al contrario che uno di questi, Giov. Angiolo Montorsoli, scolaro ed aiuto di Michelangelo, che passò qualche tempo a Parigi e poi fu a Bologna, a Messina, a Genova, sempre operosissimo, abbia accolto nell'arte sua qualche cosa di francese. Più efficace fu l'opera del Rosso fiorentino

(m. 1541), di Francesco Primaticcio di Bologna (m. 1570) e di Niccolò dell' Abate, modenese (m. 1571), chiamati da Francesco I ad ornare di affreschi e di stucchi le sale del palazzo di Fontainebleau. Le loro opere in gran parte sono perite, e il miglior mezzo per conoscerle sono le incisioni che se ne trassero. A dir vero non ebbero influenza che nelle arti decorative, ed è anche lecito porre la questione, se la pittura decorativa, che da quel tempo in poi ebbe in Francia una fioritura copiosissima, quasi eccessiva, sia stata iniziata da loro, o non piuttosto sia un effetto

Fig. 171. Daniele giudica Susanna. Rilievo del Richier. Louvre.

delle esigenze e delle consuetudini artistiche dell'aristocrazia francese. I pochi pittori che la Francia ebbe nel secolo XVI, quali i due Clouet, Giovanni (m. 1540), e suo figlio Francesco (m. 1581), spesso scambiato col padre, e Goffredo e Pietro Dumonstier, tutti ritrattisti e disegnatori, non hanno nulla di italiano; derivano piuttosto dai Fiamminghi, od almeno hanno uno stile schiettamente francese, ma affine al fiammingo nella sobrietà del colore e nella nobiltà della forma, non esente da debolezza (fig. 166).

Del resto i principi ed i cortigiani non erano i soli che seguissero il gusto italiano. Per molte vie l'arte e gli artisti italiani erano penetrati in Francia. Nelle

regioni meridionali (Tolosa, Lione) ne abbiamo notizia fin dal secolo XV. A Parigi dal principio del secolo XVI esisteva una vera colonia di artisti italiani, che facevano vita comune nell'« Hôtel de Nesle ». Valentissimi nel lavorare il marmo e nell'arte ornamentale, erano necessari collaboratori od esecutori anche di opere ideate da Francesi secondo il gusto nazionale.

I monumenti funerari e la plastica decorativa, strettamente connessi con l'architettura, erano le opere principali degli scultori francesi. Nei monumenti sepolcrali persisteva la forma tradizionale del sarcofago con la statua giacente, ma con maggior magnificenza e complessità di forma. Si cominciarono ad ornare i fianchi del

Fig. 172. S. Giorgio. Rilievo di Michele Colombe. Louvre.

sarcofago con rilievi o statuette in nicchie, a collocare statue agli angoli del basamento; poi sopra il sarcofago si innalzò un'edicola, e sopra questa la statua del defunto in ginocchio (fig. 176). Le forme del Rinascimento appaiono dapprima nei membri architettonici e nelle parti ornamentali; lo scopo principale e voluto dall'artista è sempre la fedeltà al vero; ma il marmo, materia nobile per sè stessa, è causa che l'esecuzione si faccia più accurata e quasi minuziosa.

La scoltura francese del Rinascimento non si svolge in un centro solo; nè come tale può considerarsi la scuola borgognona, pur così fiorente nel secolo XV. Le provincie francesi non erano ancora state spodestate dalla capitale. Le officine di tagliapietra annesse alle grandi cattedrali erano un vivaio di valenti scultori (fig. 167). Perciò non può sorprendere che i più belli tra i monumenti sepolcrali dei primi anni del secolo XVI sorgessero lontano dalla capitale, e che dalle più remote provincie venissero i migliori scultori. Roulland Leroux, « maistre maçon », eresse

(non senza l'aiuto di parecchi collaboratori) il monumento del cardinale d'Amboise nella Cattedrale di Rouen (1520-1525). Il sarcofago, la parte posteriore e il baldacchino sono coperti di scolture; nelle parti ornamentali si scorge ancora qualche elemento gotico (fig. 168 e 169). L'amore della magnificenza si vede anche nelle tombe di famiglia che Margherita d'Austria, figlia dell'imperatore Massimiliano, fece erigere a Brou (antica contea della Bressa, dipartim. dell'Ain) nella chiesa di Notre Dame. La chiesa, fabbricata da Luigi van Boghem in stile gotico, fu da lei dedicata alla memoria del marito Filiberto di Savoia; il coro fu destinato ad acco-

Fig. 137. Monumento di Francesco II di Bretagna e di Margherita di Foix, di Michele Colombe. Cattedrale di Nantes.

gliere anche le sepolture di lei e di sua madre. L'opera fu preparata (fino dal 1506) con somma diligenza ed avvedutezza. Due pittori, Giovanni (Perréal) di Parigi e Jan Vermeyen di Bruxelles (noto specialmente per i cartoni a colori della spedizione di Carlo V contro Tunisi, conservati a Vienna), fecero gli schizzi; parecchi scultori, tra i quali Michele Colombe e Luigi van Boghem, fecero i modelli; l'esecuzione fu affidata a Corrado Meyt di Malines ed a parecchi altri artisti. Non è possibile riconoscere la parte che spetta a ciascuno, nè dire chi sia l'autore dei perfetti e copiosi ornati del sarcofago del Duca e del baldacchino che sovrasta al sepolcro della Duchessa, o chi abbia fatto le statue di quest'ultimo, pregevoli per nobile calma e scioltezza di forma. Il carattere più singolare è l'assenza di qualsiasi notevole influenza italiana.

L'attività artistica delle varie provincie francesi è attestata da altri artisti e da altri monumenti. In Lorena fu operosissimo Ligier Richier (1500-1567), ugonotto, come molti altri artisti francesi. L'austerità e la verità rigorosa, che si osservano

nelle sue figurazioni della morte di Gesù, sono probabilmente effetto del suo profondo sentimento religioso. Le opere principali del Richier sono l'altare di Hattonchâtel (1523) in tre parti, cioè Gesù che porta la croce, Gesù morente, e Cristo deposto nel sepolcro, ed un'altra Deposizione (fig. 170) nella chiesa di S. Stefano a S. Mihiel (Lorena francese). In questo gruppo di tredici figure l'espressione delle donne che stanno per separarsi dal cadavere di Cristo è commoventissima, ma facilmente si vede che l'artista è stato imbarazzato

Fig. 174. La Fortezza. Statua d'angolo della tomba di Francesco II.

Fig. 175. Dal sepolcro di Luigi XII in S. Dionigi.

dalle proporzioni inusitate. La composizione è slegata e certe figure non sono che riempitivi. Al Richier è pure attribuito un rilievo esistente al Louvre, che rappresenta il Giudizio di Daniele (fig. 171), opera pregevole per la vivace espressione delle teste e l'efficacia drammatica della composizione. Anche a Digione la generazione seguente continua la tradizione gloriosa della scuola borgognona. Ugo Sambin (se ne ha notizia dal 1537) è autore del Giudizio Universale, composizione di molte figure poste sul frontone della chiesa di S. Michele a Digione, che è tra le più belle opere della scoltura francese nel secolo XVI; suoi pregi sono la sicu-

rezza del disegno e la forma elegante ed aggraziata, specialmente nelle figure femminili; ma il suo modo di concepire il soggetto è più da pittore che da scultore.

A poco a poco la Turena, divenuta nel secolo XV sede preferita della

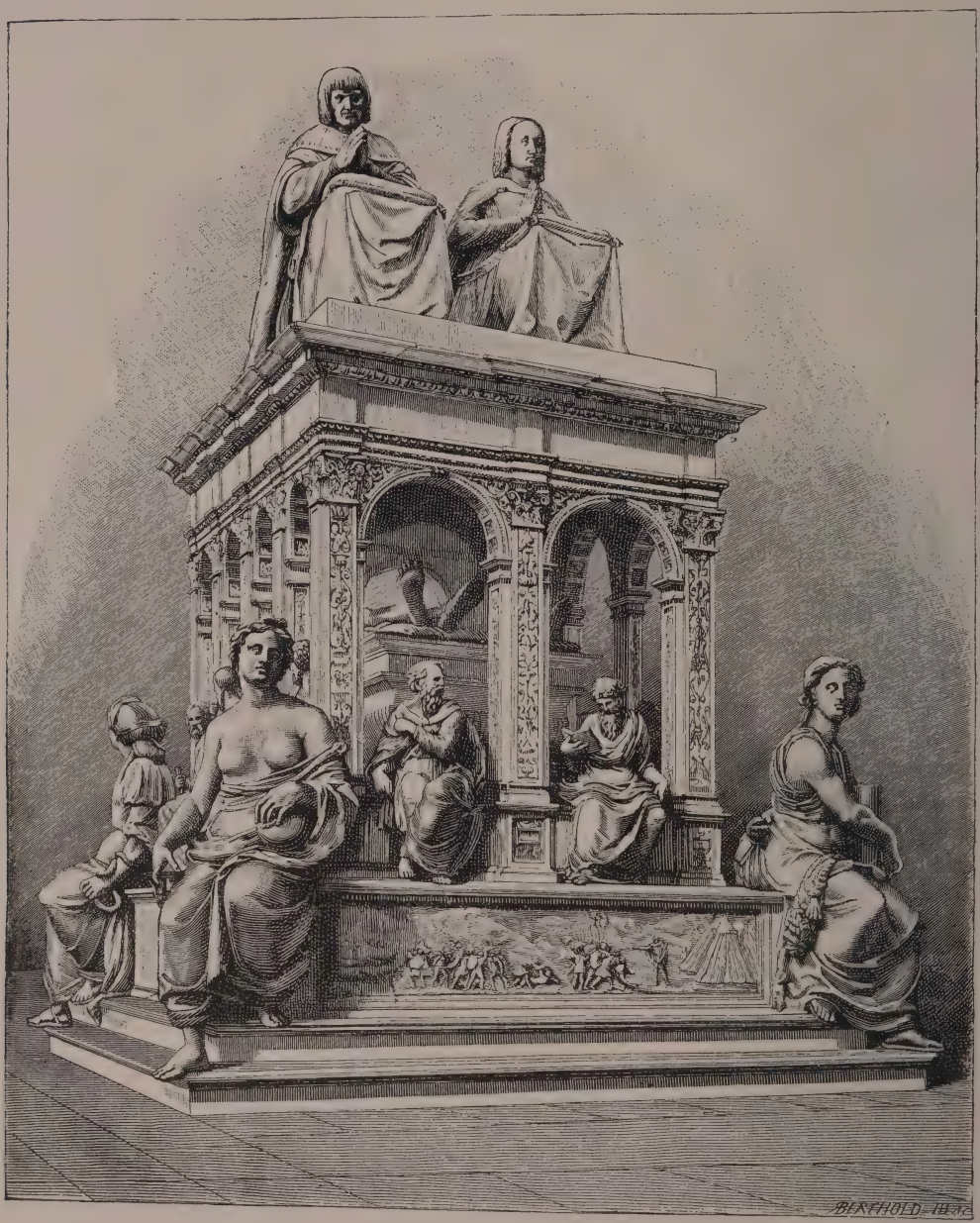


Fig. 176. Monumento di Luigi XII in S. Dionigi, di Giovanni Juste.

monarchia francese, attrasse molti artisti di varie provincie. A Tours si stabilì Michele Colombe (n. in Bretagna circa il 1430 - m. nel 1512), il massimo tra gli scultori dell'antica generazione. Nei suoi altari e statue colorate (Morte di Maria nella chiesa di S. Sernin a Tolosa) e nei rilievi (S. Giorgio, nel Louvre, proveniente

dal castello di Gaillon - fig. 172), egli non si attiene alla maniera antica, ma si sforza di ritrarre direttamente la viva e vera natura. Il monumento di Francesco II e della consorte, eretto nella Cattedrale di Nantes dal 1502 al 1507, con l'aiuto di ornatisti italiani, può ritenersi come il modello dell'arte francese del primo Rinascimento (fig. 173). Sul sarcofago ornato di medaglioni e di statuette dentro nicchie giacciono il Duca e la consorte Margherita di Foix, con la testa appoggiata sopra un cuscino sorretto da due angeli; ai piedi stanno un leone ed una cagna

Fig. 177. Diana di Poitiers. Gruppo marmoreo del Goujon. Louvre.

levriera che tiene uno scudo stemmato. Ai quattro angoli del monumento stanno le quattro Virtù cardinali, tra le quali le più belle sono la Prudenza e la Fortezza (fig. 174), figure nobili e calme, di esecuzione perfetta. A Tours vissero ed operarono anche i Juste, famiglia d'artisti, della quale il più celebre è Giovanni (Giovanni di Giusto Betti), n. a Firenze nel 1485, e morto nel 1559. È opera sua il sepolcro di Luigi XII e della consorte, eretto nella chiesa di S. Dionigi, dal 1516 al 1532 (fig. 176). I defunti sono ritratti due volte, cioè giacenti sul sarcofago, secondo la tradizione, ed in ginocchio sopra l'edicola, nella quale il sarcofago è contenuto (fig. 175). Quest'opera, che è una ampliazione del tipo tradizionale,

Fig. 178. Le tre Grazie, del Pilon. Parigi, Louvre.

produce un effetto grandioso, sia per la mole, che per la ricchezza della decorazione scultoria, essendoci, oltre alle solite quattro Virtù, le statue dei dodici Apostoli; però l'esecuzione non è in tutte le parti ugualmente accurata.

L'antica generazione di artisti era espressione del genio popolare, ed aveva molte affinità con l'arte dei Paesi Bassi; ma negli ultimi anni del regno di Francesco I e sotto Enrico II cresce l'influenza del Rinascimento italiano. L'occupazione principale degli scultori è in questo tempo la decorazione plastica dei castelli. I principali maestri della nuova maniera sono Giovanni Goujon e Germano Pilon. Il Goujon nacque probabilmente in Normandia, lavorò dapprima a Rouen e poi venne circa il 1541 a Parigi, dove il suo primo lavoro fu l'ornamentazione plastica della cattedra di St. Germain l'Auxerrois, distrutta nel secolo XVIII; morì in Italia tra il 1564 e il 1568. Il Pilon (m. 1590) era figlio di un artista di provincia, ma nacque a Parigi. L'uno e l'altro furono operosissimi. I capolavori del Goujon sono la fontana degli Innocenti (fig. 179), oggi trasformata ed ampliata, la Diana del castello di Anet, donde fu trasportata al Louvre (fig. 177), e i bassorilievi della chiesa di St. Germain l'Auxerrois, tra i quali è la Pietà, opera di sentimento affatto moderno (fig. 180); anche questi oggi sono al Louvre, dove si trovano anche, nella sala degli Svizzeri, alcune cariatidi dello stesso autore. Le opere più famose del Pilon sono il gruppo delle tre Grazie (o tre Virtù?) sostenenti

un'urna (fig. 178), che un tempo conteneva il cuore di Enrico II, ed il monumento di Enrico II e di Caterina de' Medici nella chiesa di S. Dionigi. Il Goujon è di molto superiore al Pilon; le sue teste hanno espressione più naturale, e le vesti sono composte e panneggiate con maggiore eleganza. Sebbene il Goujon si occupasse di Vitruvio e della teoria delle proporzioni, in pratica non si attenne a

Fig. 179. Dalla fontana degli Innocenti in Parigi, di Giovanni Goujon.

queste; nelle sue figure si vede già l'ideale francese della bellezza. Le membra sono più snelle, i contorni dei corpi più mossi, le teste più piccole di quel che siano di solito nella scoltura del Rinascimento italiano.

Un posto speciale nella storia dell'arte francese spetta a Giovanni Cousin (n. a Soucy presso Sens nel 1501 e m. nel 1589), ammirato per le sue molteplici attitudini. Dipinse ad olio e sul vetro, fu scultore, incisore e scrittore d'arte. Ma non siamo in grado di conoscere in qual modo si sia formata la sua personalità artistica, nè di accertare quali tra le opere a lui attribuite gli appartengano veramente. Delle vetrate da lui dipinte le più celebri sono quelle della Cattedrale di

Fig. 180. Pietà, Bassorilievo in marmo, di G. Goujon. Louvre.

Sens; tra i quadri che gli si attribuiscono il principale è il Giudizio Universale nel Louvre, audacemente ideato ma eseguito seccamente. Nella scoltura si riteneva come suo capolavoro la statua alzata sui cubiti dell'ammiraglio Chabot (fig. 181), trasportata dalla chiesa dei Celestini nel Louvre. Recenti ricerche hanno però diminuito la riputazione del Cousin come scultore, e fatto parer verosimile che la detta statua, eseguita nel 1545 e pregevole tanto per concetto che per esecuzione, sia del Goujon o della sua scuola.

Lo splendore della scoltura francese venne meno col finire del secolo XVI. Le turbolenze politiche impedirono che i grandi maestri avessero degni continuatori, e quando ritornò la quiete, l'arte era già avviata per un'altra via.

### *b)* Architettura.

La storia dell'architettura francese somiglia a quella della scoltura. Anche qui il Rinascimento italiano penetrò lentamente, e da principio parve che l'elemento

Fig. 181. Statua sepolcrale di Filippo di Chabot, del Goujon (?). Louvre.

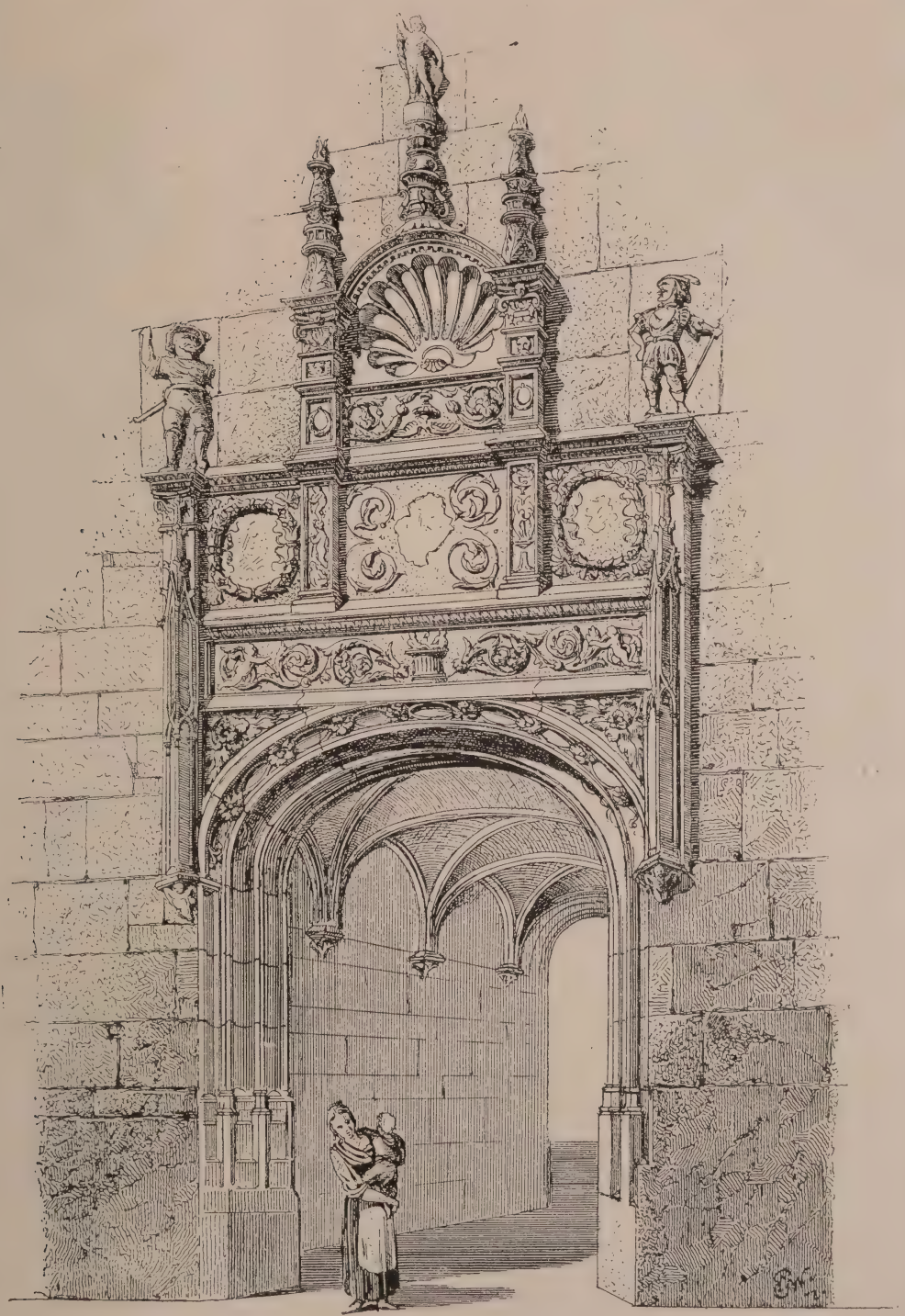


Fig. 182. Portone del Palazzo Arcivescovile di Sens.

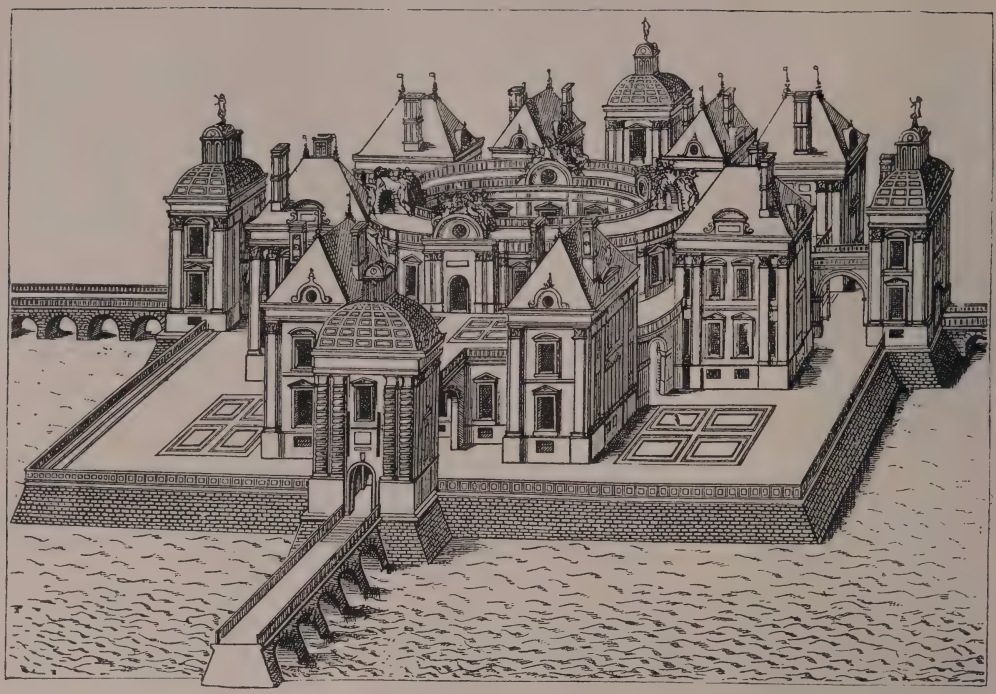


Fig. 183. Disegno di un castello, di Giacomo Androuet Ducercean.

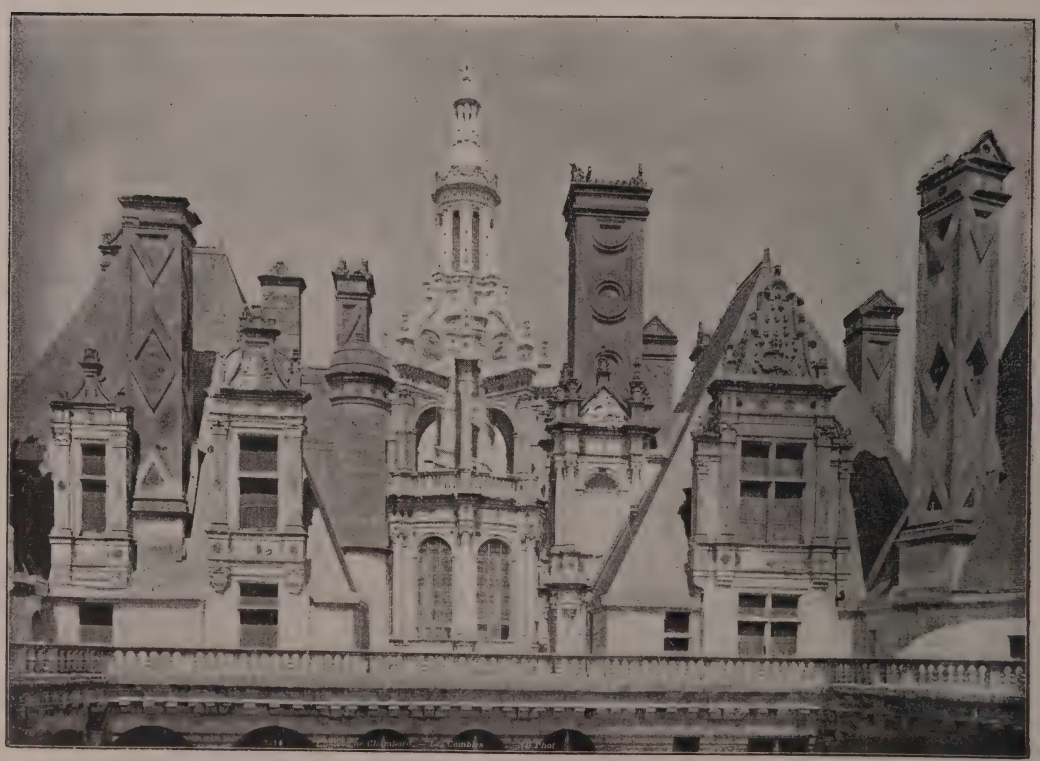


Fig. 184. Tetto del castello di Chambord.

nazionale prevalesse; il nuovo stile non si adoperava che nelle parti ornamentali. La più forte resistenza ad esso venne dagli architetti di chiese, i quali si mantennero fedeli alla tradizione gotica, e nel secolo XVI all'ossatura architettonica gotica sovrapposero gli ornati del Rinascimento. Di ciò si hanno esempi tanto nelle provincie (S. Pietro di Caen, Cattedrale di Aix - fig. 167 -, Palazzo Arcivescovile di Sens - figura 182), quanto nella capitale (chiesa di S. Eustachio, costruita nel 1532 da Pietro Lemercier). Gli architetti lavoravano principalmente a costruire castelli, e secondariamente in fabbriche private. In questo consiste per massima parte la storia dell'architettura francese, da Luigi XII in poi. Si contano tuttora in Francia più di trenta castelli, sorti nel secolo XVI, edifizi che gareggiano tra loro di magnificenza. Di tali fabbriche abbonda specialmente la Turena; alcuni furono ideati con tanta grandiosità, che non furono mai compiuti; altri furono abbattuti dalla Rivoluzione.

Il piano del castello francese è sostanzialmente diverso da quello del palazzo italiano. Esso non forma come questo una massa serrata, e somiglia piuttosto ai castelli medioevali, essendo un aggregato di cortili e di fabbriche, collegate da co-

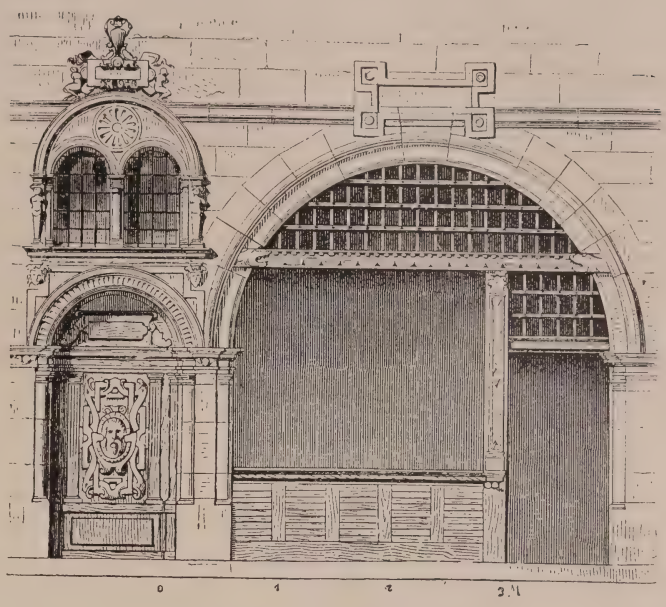


Fig. 185. Da una casa di Orléans.

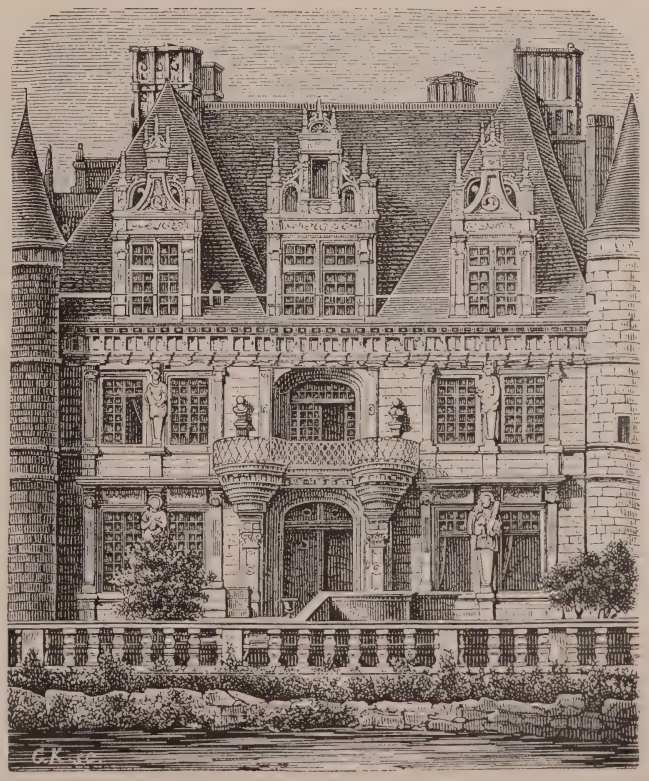


Fig. 186. Castello di Chenonceaux.

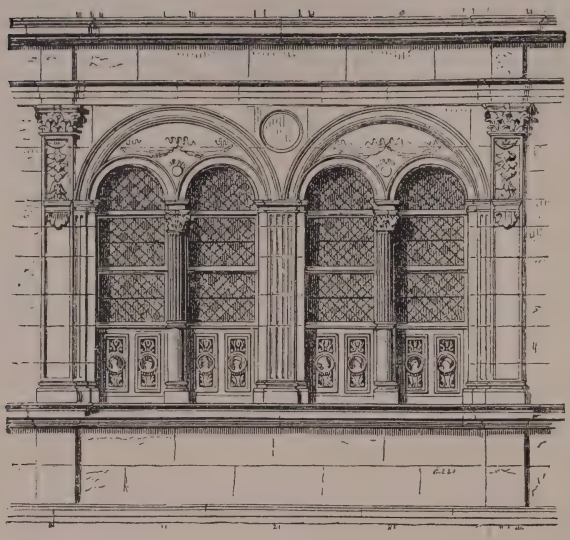


Fig. 187. Da una casa di Orléans.

struzioni secondarie. Conserva anche l'apparato difensivo delle torri, delle mura, dei fossi, delle porte fortificate, ma ridotte per vero quasi ad un giuoco. Ancora nel 1550, quando già dominavano le forme del Rinascimento italiano, Giacomo Androuet Ducerceau, al quale massimamente dobbiamo la conoscenza dell'architettura francese del secolo XVI, fece un disegno ideale di castello (fig. 183) secondo l'antico tipo. Parecchi cortili, alcuni quadrati ed altri rotondi, padiglioni e logge chiuse ed aperte, formano un gruppo di fabbriche debolmente collegate, circondato da un fosso e da un basso baluardo. A poco a poco nelle facciate verso il cortile prevalse un disegno più serrato, come nel castello di Blois ed in quello, purtroppo distrutto, di Gaillon. Ma anche nel più celebre castello del tempo di Francesco I, quello di Chambord, il nucleo è costituito da una grande mole quadrata, simile al maschio degli antichi manieri,

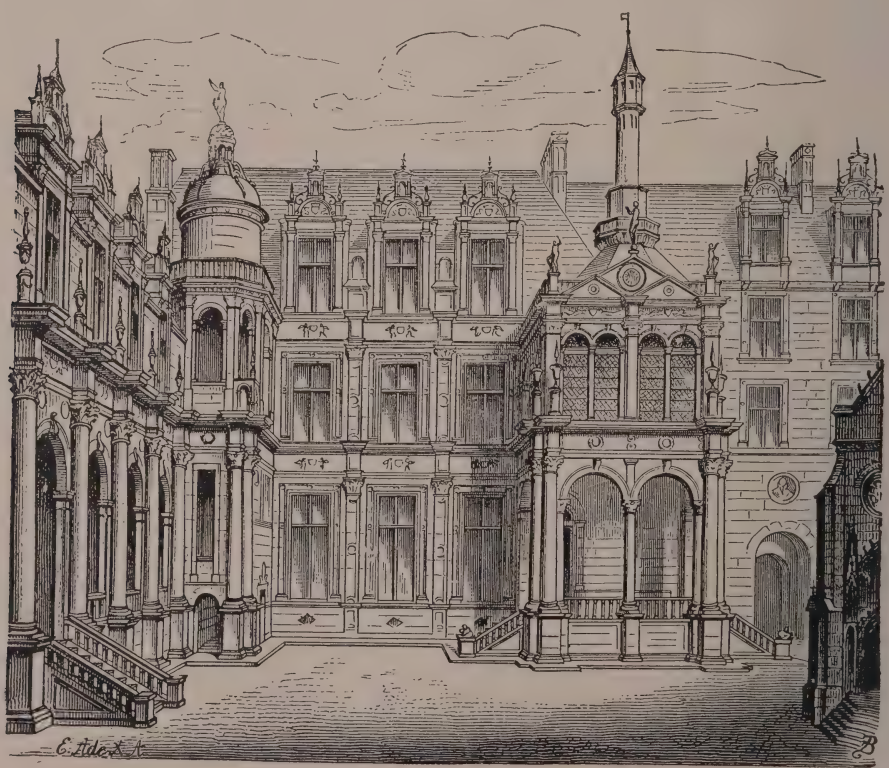


Fig. 188. Cortile del castello di Chantilly. Dal Ducerceau.

con quattro torri agli angoli; ad esso si collegano le parti secondarie dell'edificio, munite anche queste di torri.

Un elemento caratteristico dei castelli francesi, oltre alla loro scarsa elevazione, è la ricca decorazione del tetto: cuspidi, camini, finestre, torricelle, queste ultime talora a traforo, ne nascondono interamente i pioventi (fig. 184). Nel tetto il contrasto tra le antiche consuetudini e la nuova moda produsse motivi architettonici sommamente fantastici, dai quali resta dissimulata la struttura inorganica delle varie parti dell'edifizio. Siffatte commistioni si vedono anche in altre forme d'architettura. Ad esempio nelle case private si conserva anche nel secolo XVI il doppio ingresso asimmetrico, cioè una porticina che dà adito all'abitazione, ed un grande arco dal quale prende luce una bottega (fig. 185); ma le parti ornamentali sono nello stile del Rinascimento, ed una cornice dello stesso stile racchiude le finestre bifore (figura 187); nei portoni, anche quando la loro membratura è tutta del nuovo stile, rimangono a ricordo della struttura tradizionale i costoloni gotici (fig. 182). Quanto più ingenue sono queste transizioni da uno stile all'altro, tanto più riescono piacevoli all'occhio. Così nella facciata del castello di Chenonceaux le torricelle rotonde, gli archi schiacciati, le cariatidi, le grandi e fitte finestre formano una contaminazione che repugna alla severa teoria, eppure produce un effetto piacevole e sopratutto un effetto pittoresco. Non nel piano, che è in tutto conforme a quello dei castelli antichi, ma nell'esecuzione, il castello di Chantilly presso Senlis accolse molti elementi del nuovo stile. Anche qui le scale esterne, le scale chiuse dentro torri sporgenti — il vero capolavoro dell'architettura francese del primo Rinascimento — e il tetto copiosamente ornato (fig. 188) producono un effetto molto pittoresco. E lo stesso può dirsi di quasi tutte le fabbriche della prima metà del Rinascimento, ricche ad esuberanza di elementi decorativi. Meno ornato di tutti è il castello di Fontainebleau, che ha molto maggiore importanza nella storia che non nell'arte. La vastità del fabbricato — il castello ha cinque cortili —, i molti rifacimenti, alcuni

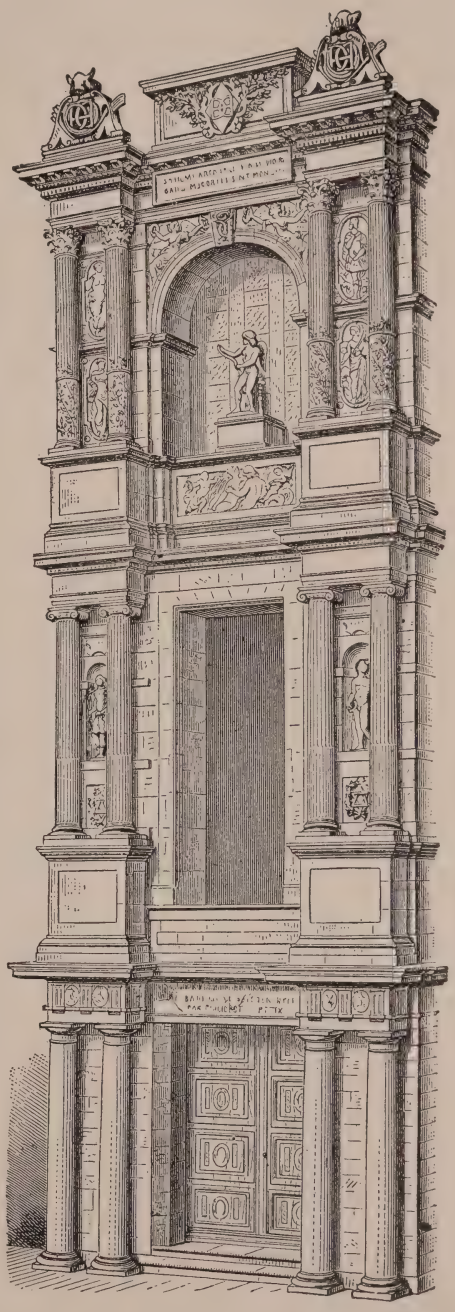


Fig. 189. Dal cortile del castello di Anet.

dei quali frettolosi, nocquero all'effetto puramente architettonico. Soltanto visitandone l'interno e osservando l'apparato decorativo delle sale, è consentito formarsi una idea della somma di lavoro artistico che vi è radunata.

Verso la metà del secolo XVI comincia un mutamento nella posizione della monarchia, e un maggior mutamento avviene nelle condizioni politiche; muta di conseguenza anche il campo dell'attività artistica. La capitale, divenuta sede del Re e della Corte, comincia a dettar legge in materia d'arte. Le provincie, spe-

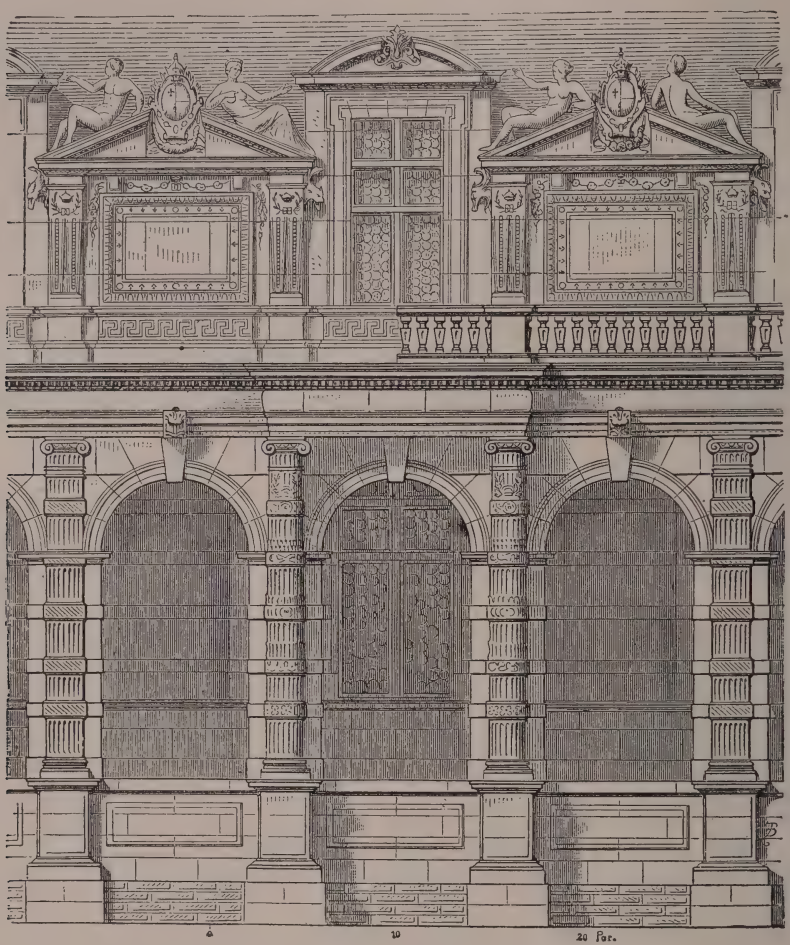


Fig. 190. Parte della facciata delle Tuileries verso il giardino.

cialmente le settentrionali, rimangono indietro, e conservano a lungo certe forme architettoniche della tradizione locale. L'uniformità dell'educazione, carattere precipuo dell'arte francese, non trionfa che nell'età di Luigi XIV.

Lo stile italiano diviene padrone del campo regnando Enrico II, per opera del più celebre architetto di questo periodo, Filiberto De l'Orme di Lione (1515-1570). Il De l'Orme nacque da una antica famiglia di architetti, ma a differenza degli autori dei castelli sopra descritti, Pietro Nepveu, Pietro Fain di Rouen, Colin Biart di Blois, ed altri, i quali ebbero la loro educazione artistica in patria,

egli passò alcuni anni in Italia. Acquistò fama sia come teorico che come pratico, eseguendo molti lavori che gli furono affidati dal re Enrico II, suo protettore. Le opere principali del De l'Orme sono il castello di Anet, cominciato per Diana di Poitiers nel 1552, ed il palazzo delle Tuileries (dal 1564). Le Tuileries furono incendiate dalla Comune nel 1871. Ma l'incendio non distrusse propriamente l'opera

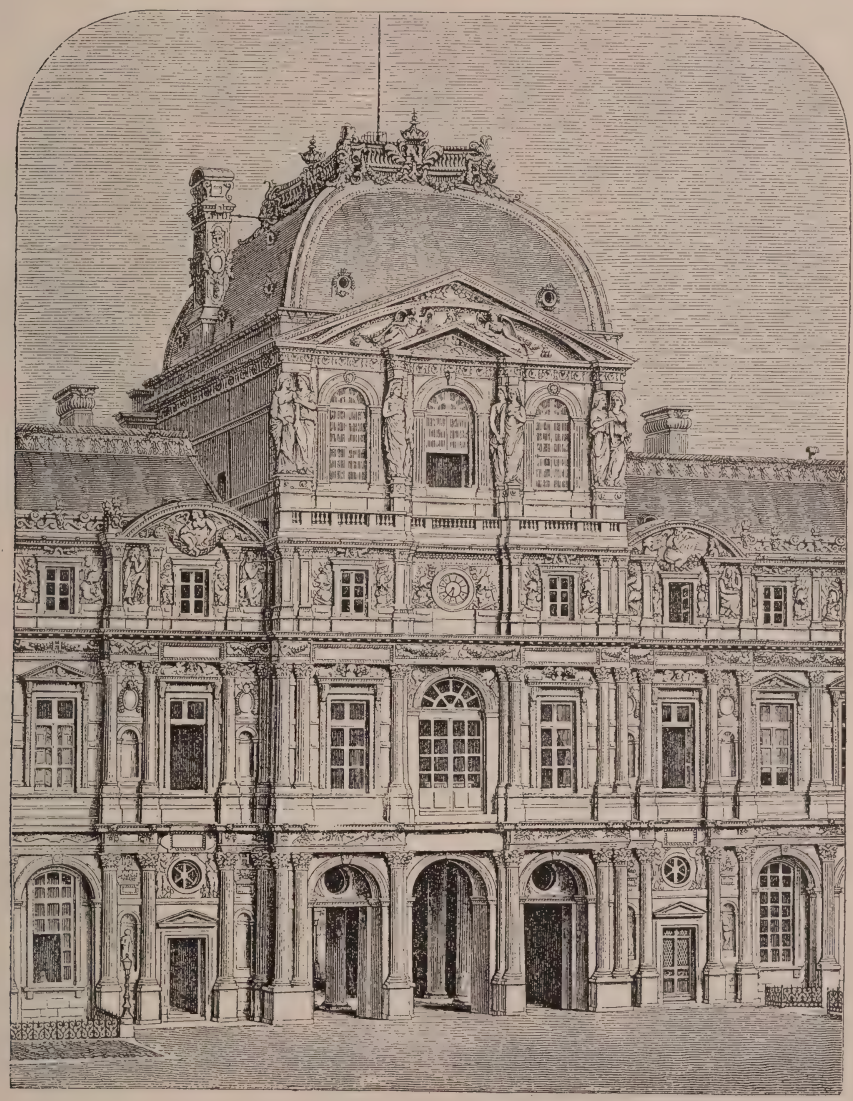


Fig. 191. Padiglione occidentale del Louvre.

del De l'Orme, la quale era stata ideata in modo organico, spontaneo ed ingegnoso, ma più tardi fu trasformata in una fabbrica tozza ed uniforme. Anche il castello di Anet fu in parte distrutto, ma i lati che ne rimangono ed i disegni attestano che in questo edifizio l'autore lasciò libero campo alla fantasia; per questa ragione, alla conoscenza dello stile del De l'Orme il castello di Anet giova meglio che non le Tuileries, delle quali la costruzione fu continuata da Giovanni Bullant, autore

del castello di Ecouen. Nel castello di Anet (fig. 189) il De l'Orme conservò immutata la sovrapposizione degli ordini propria del Rinascimento; invece nelle Tuileries diede alle colonne una nuova forma, interrompendone il fusto con fasce orizzontali (fig. 190), forse per meglio dissimulare le commessure dei conci che le compongono. Quanto a purezza di stile è superiore a lui Pietro Lescot (1510 circa - 1578), che per ordine di Francesco I diresse la costruzione del nuovo palazzo

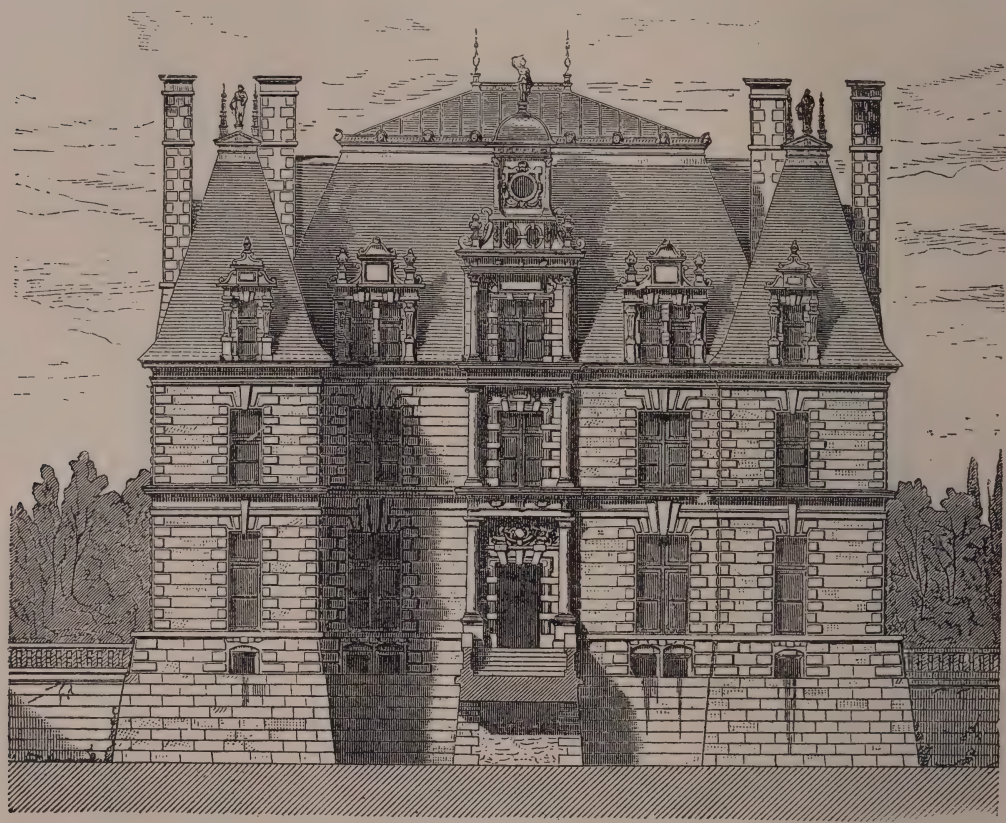


Fig. 192. Castello di Angerville in Normandia.

del Louvre. Anche qui le aggiunte posteriori modificarono il primitivo disegno. Secondo il piano del Lescot il cortile del palazzo doveva esser chiuso da quattro facciate, con corpi avanzati negli angoli, in luogo delle torri dei castelli medioevali. Le parti che furono eseguite sul disegno del Lescot (fig. 191) constano di due piani a colonne e di un attico. I corpi avanzati, il rivestimento di marmi di vari colori, e sopratutto la profusione di scolture ornamentali, opera di Giovanni Goujon e dei suoi scolari, dànno vita alla massa, senza nuocere alla chiarezza delle proporzioni e all'evidenza della disposizione. Al pian terreno lo spazio sopra le porte è accortamente alleggerito da finestre rotonde, i cosidetti « occhi di bue », divenuti poi frequenti nell'architettura francese.

Dopo il regno di Enrico IV l'arte del Rinascimento francese comincia a declinare. Nelle chiese (S. Gervasio di Parigi) lo stile italiano continua a prevalere incontrastato. Nei castelli e nei palazzi la distribuzione interna, i padiglioni angolari

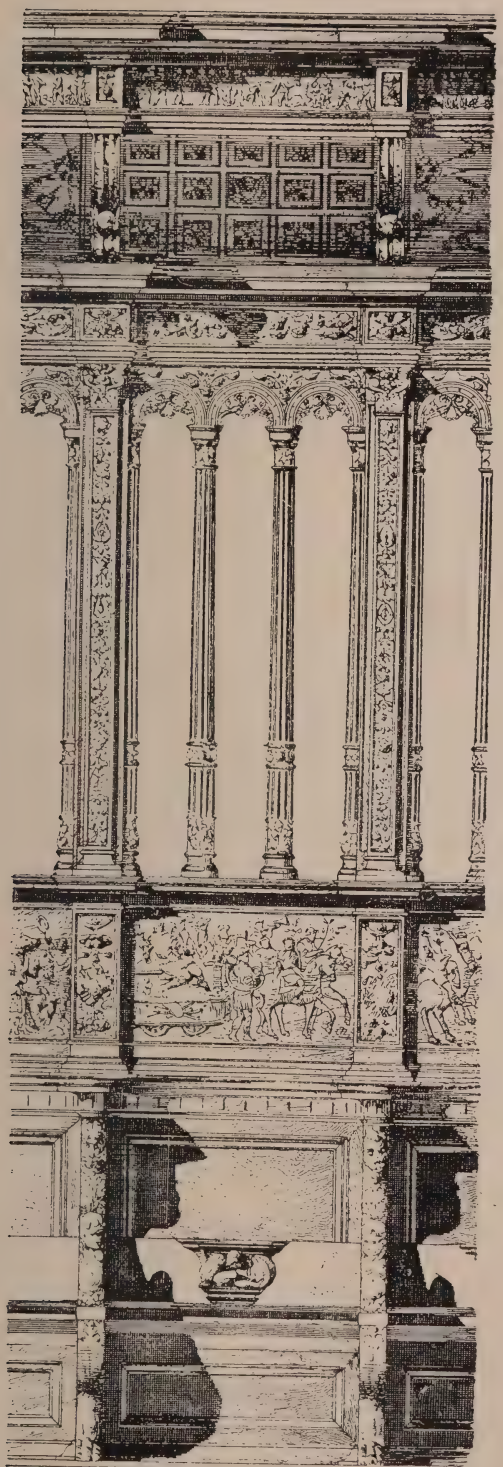


Fig. 193. Dal coro della chiesa maggiore di Dordreeht.

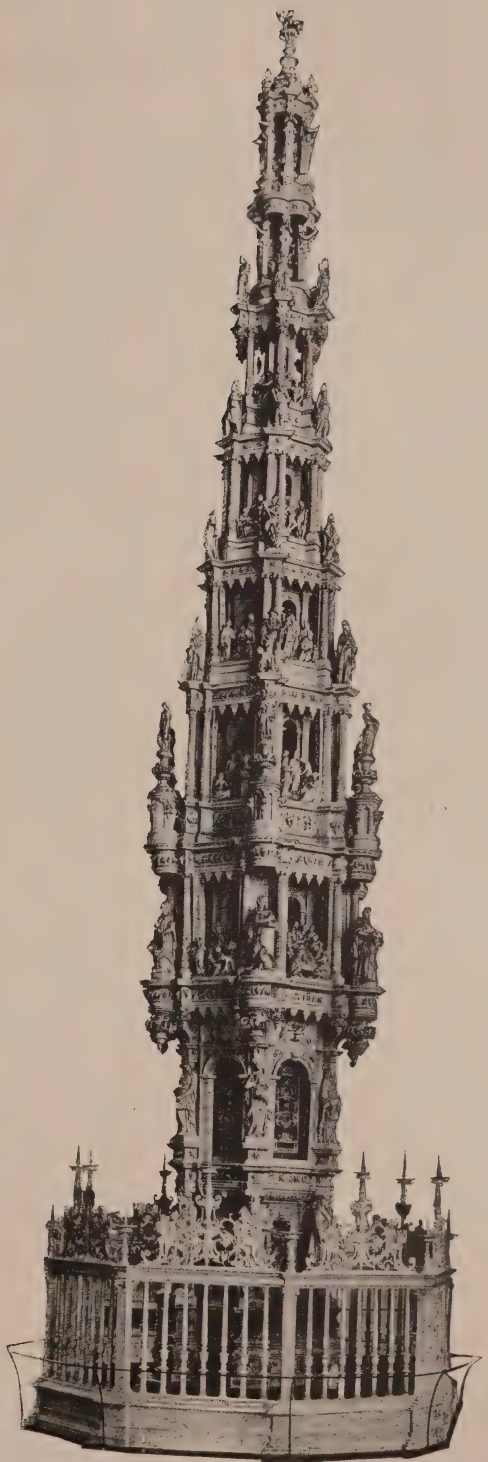


Fig. 194. Tabernacolo di Léau.

e i tetti ripidi attestano la vitalità della tradizione nazionale; tuttavia nelle forme artistiche sono sempre più imitati gli esemplari italiani. L'amore della ricca decorazione esterna a poco a poco vien meno, ed è preferita la semplicità e regolarità; ma in ciò si va all'eccesso, e gli edifizi divengono massicci, austeri e quasi squal-

Fig. 195. Sepolcro del conte Engelberto II di Nassau. Breda.

lidi. Questa trasformazione appare evidente in alcuni castelli di provincia, come quello di Angerville in Normandia (fig. 192), ed a Parigi nel palazzo del Lussemburgo. Come Caterina de' Medici assegnò la costruzione delle Tuileries a Filiberto De l'Orme, così il Lussemburgo, cominciato nel 1615, è opera di Salomone Debrosse, per ordine di Maria de' Medici. Tra i due edifizi non c'è che lo spazio di una generazione. Quanto è nobile, ricco e giocondo il disegno delle Tuileries, altrettanto è greve ed opprimente lo stile rustico del palazzo innalzato dalla seconda regina de' Medici. La libera associazione del genio francese e del genio italiano finì col divenire qualche cosa di simile ad un matrimonio forzato.

## 5. L'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO IN GERMANIA E ALTROVE.

### *a)* Paesi Bassi.

L'assenza di una dinastia e la potenza e l'ambizione della borghesia, specialmente nelle provincie settentrionali, sono le cause determinanti di ciò che produsse la fantasia degli architetti nei Paesi Bassi. Nel 1517, volendo Margherita

d'Austria costruire per sua residenza un nuovo palazzo in Malines, richiese di consiglio un artista francese, Guyot di Beauregard, della contea della Bressa. Per i palazzi ed i castelli dava dunque legge la Francia; nell'architettura sacra, ritornata in onore dopo il trionfo del Cattolicismo nei Paesi Bassi meridionali, si imitavano

Fig. 196. L'antica Cancelleria di Bruges.

gli esemplari italiani. Senza essere imitatori servili, gli autori delle molte chiese di Gesuiti e di Agostiniani sorte ad Anversa, a Bruxelles, a Lovanio, specialmente nel disegno della facciata si attenevano allo stile divenuto normale in Italia nella seconda metà del secolo XVI. Ma mentre nell'architettura sacra prevaleva incontrastato l'italianismo, l'architettura privata si manteneva fedele alla tradizione

paesana. L'antichissima casa di legno cede il campo, ma molto lentamente; la casa medioevale a tetto acuto dura fino al secolo XVII, senz'altra mutazione che le volute sostituite agli angoli retti della facciata, e conserva i suoi spigoli rafforzati da conci di pietra.

Fino alla metà del secolo XVI lo spirito del Rinascimento era penetrato nelle arti ornamentali, specialmente nella scoltura decorativa, assai più che non nell'architettura. Vero è che queste arti produssero anche opere molto migliori. Nella scoltura, sia in legno che in pietra, si hanno vere meraviglie; certi lavori di marmo e di alabastro si crederebbe che siano stati eseguiti da mani italiane. Quanto alla scoltura in legno è fuor di dubbio la sua origine nazionale. Ad es., gli stalli del coro della chiesa maggiore di Dordrecht (fig. 193), insigni per eleganza di architettura ed abbondanza di rilievi, sono opera di Jan Terwen di Amsterdam, dal 1538 al 1541. Di questi capolavori dell'arte paesana dell' intaglio in legno ce

Fig. 197. Sopraporta nel Palazzo Comunale di Audenarde.

n'è ancora molti, sia nei Paesi Bassi meridionali che nei settentrionali. Ma non è accertato se in quel periodo, nel quale cominciano ad apparire, nelle figure a rilievo e negli ornati a viticci, le forme del Rinascimento italiano, gli intagliatori facessero anche i disegni dei loro lavori. Tra le scolture in pietra, sia per la singolarità della composizione, sia per l'accurata esecuzione delle parti ornamentali, primeggia il monumento del conte Engelberto II di Nassau (m. nel 1504), eretto nel secolo XVI nella chiesa maggiore di Breda. La statua del defunto giace sopra un avello rettangolare, con quattro risalti agli angoli, sui quali stanno quattro guerrieri inginocchiati, che sostengono una tavola, con sopra l'elmo e l'armatura del conte (fig. 195). L' idea è certamente di un artista settentrionale, e non vi si vede alcuna traccia di influenza italiana, a differenza di altre opere contemporanee, quali il sepolcro dell'arcivescovo Guglielmo de Croy ad Enghien, e il grande altare d'alabastro di Hal (1533). La genialità dell'arte dei Paesi Bassi, che tende all'esuberanza e nello stesso tempo all'asprezza, e si compiace di forti effetti di luce e di ombra, trattando la pietra quasi come un trastullo, meglio che altrove si manifesta nel tabernacolo di Léau presso Tirlemont (fig. 194); opera che è nell'arte

fiamminga ciò che nella tedesca è il tabernacolo del Sacramento di Norimberga. L'autore ne è Cornelio Briendt, che lo finì nel 1540; egli è anche l'architetto del Palazzo Comunale di Anversa, mole maestosa e sobriamente ornata, ad eccezione della loggia in mezzo alla facciata.

Verso questo tempo avviene una grande trasformazione nella fantasia architettonica. Nella prima metà del secolo le forme del Rinascimento italiano erano cosa nuova ed estranea; se ne copiava, fedelmente e servilmente, la pura esteriorità. Chi osservi la decorazione di certi edifizi, come la casa Salm di Malines o l'antico Palazzo della Cancelleria di Bruges (fig. 196), riconosce che le colonne scanalate, gli

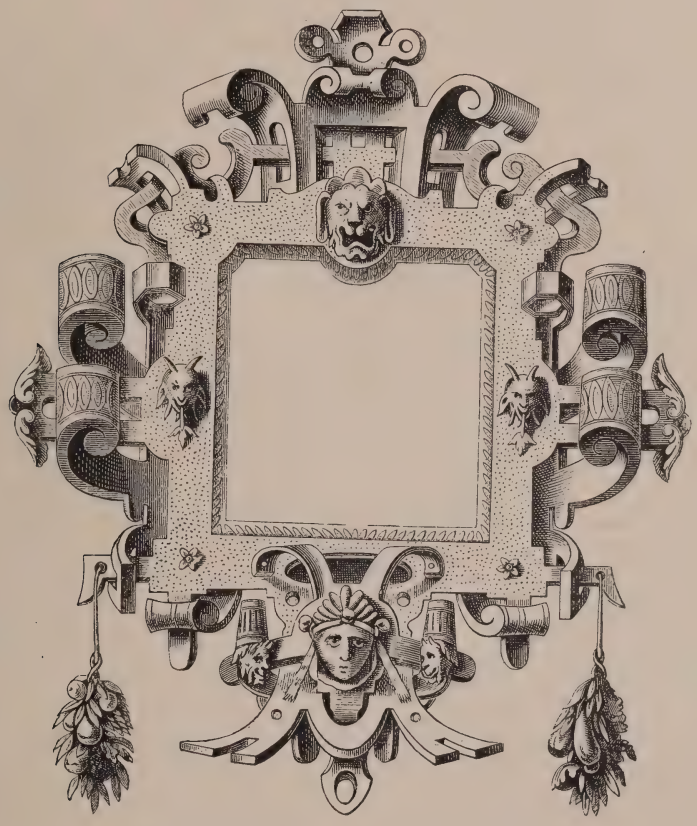
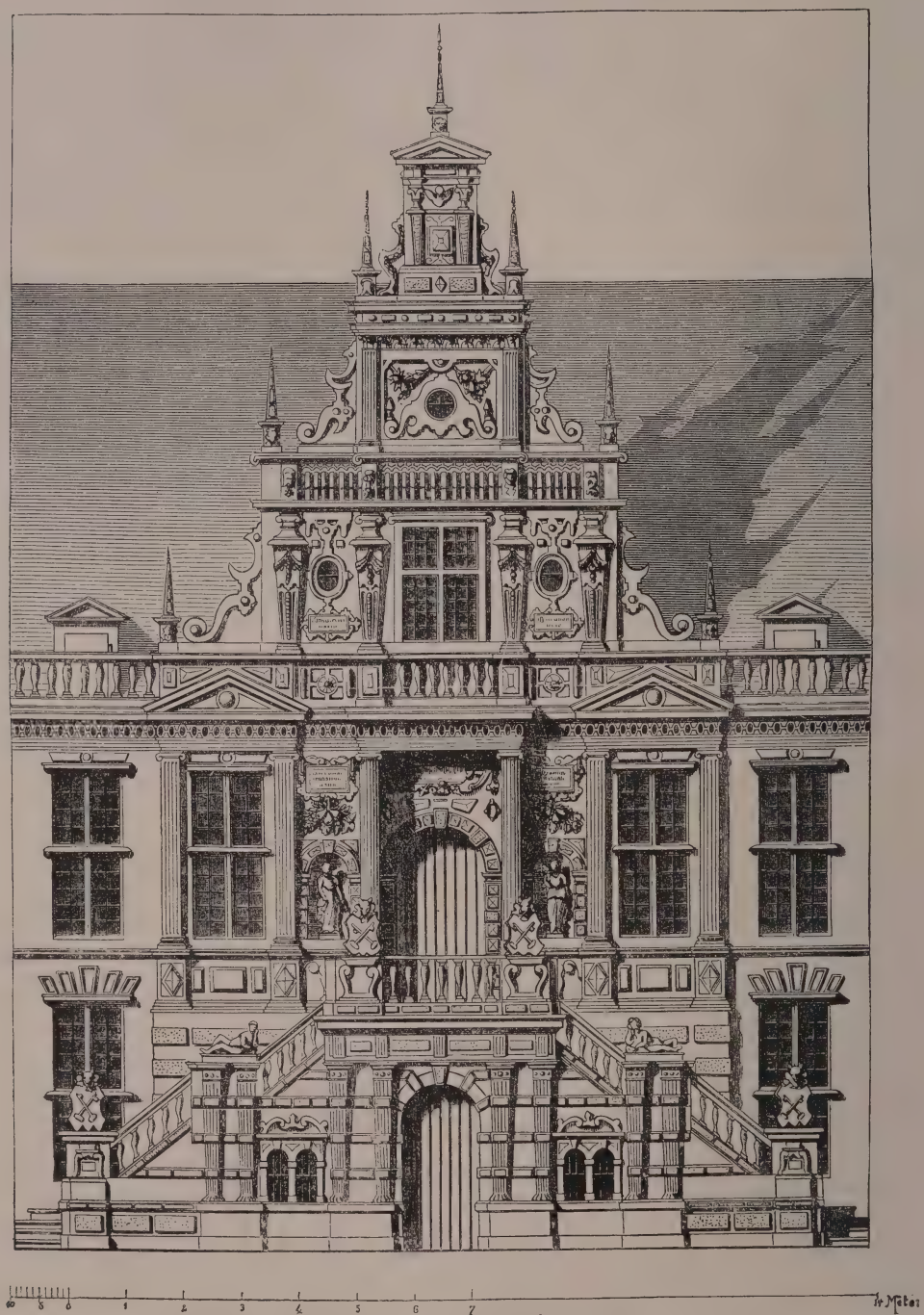


Fig. 198. Cartoccio di Veredeman de Vries.

architravi, le mensole, i fregi sono elementi derivati direttamente dal Rinascimento italiano. Ma verso il 1550 gli architetti cominciano a tentare qualche novità, pur tenendosi nei limiti dello stile italiano. Ai leggiadri ornati a viticci, coi quali solevano riempire gli spazi dei muri e dei pilastri (fig. 197), sostituiscono ornati più complessi, ideati da disegnatori, e di carattere piuttosto grafico che architettonico: linee tortuose trasformate in nastri, motivo antichissimo, oppure nastri o listelli contorti, appiattiti od accartocciati in varie maniere. Queste nuove forme si adattano principalmente ai riquadri o scudi ornamentali, ed hanno il nome di cartocci (fig. 198). Si ritiene che ne sia inventore Cornelio Briendt o Floris. Infatti in una sua raccolta di motivi ornamentali, intitolata « Invenzioni », ci sono parecchie com-

posizioni nelle quali il cartoccio è già accennato. Ma l'invenzione di queste liste o fasce, ora piatte, ora arrotolate in volute, ora inserite le une nelle altre, è cer-



Fig, 199. Corpo mediano del Palazzo Comunale di Leida.

tamente più antica. Oltre ai motivi nastriformi gli architetti usano a fine ornamentale i solidi geometrici, come la piramide e la sfera, ed i massicci mascheroni.

La maggiore attività architettonica si trova nei Paesi Bassi settentrionali nella seconda metà del secolo XIV. In queste provincie si usava da tempo antico il mattone, ma la muratura di cotto, come si vede specialmente nelle case di Dor-

Fig. 200. Torre del Palazzo Comunale di Leida.

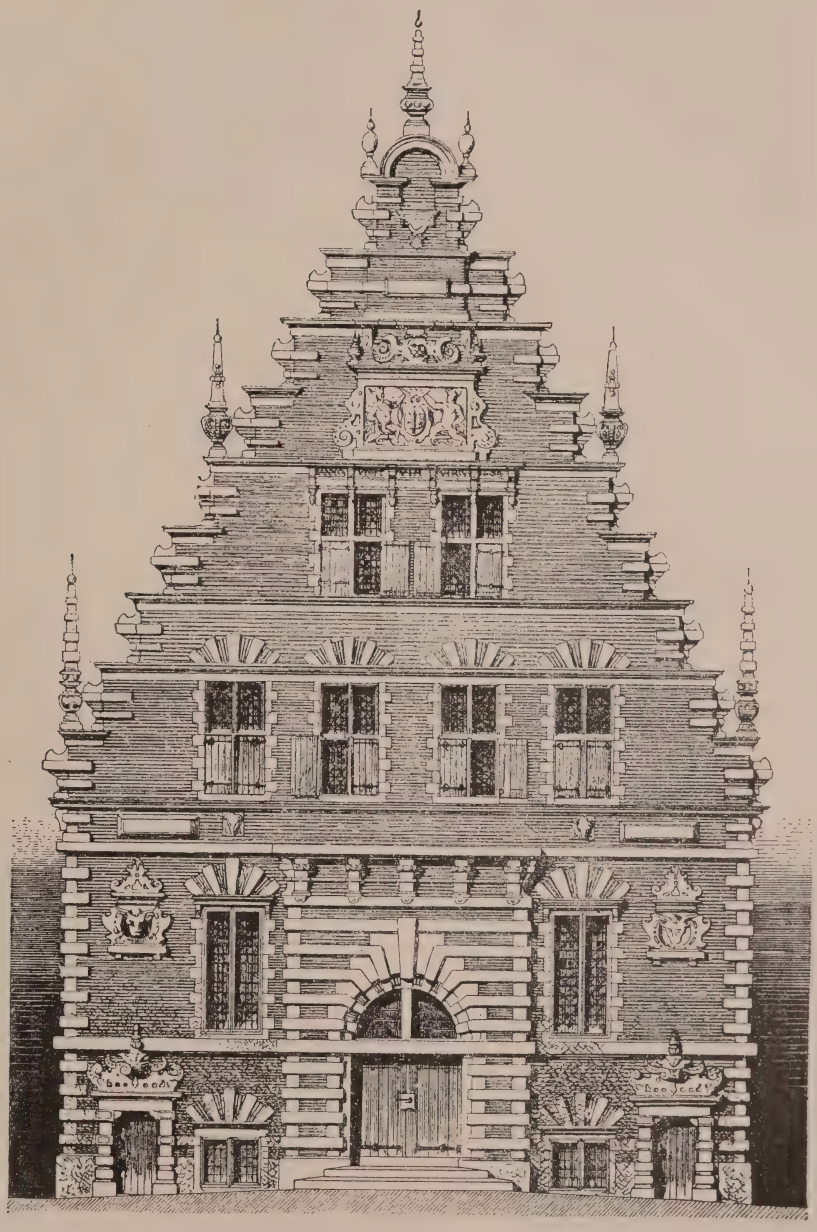


Fig. 201. Casa dei Macellai di Haarlem, di Lieven de Key.

drecht, viene acquistando bellezza mediante la combinazione con la pietra; si alternano i corsi orizzontali di pietra lavorata e di mattoni, e di pietra si fanno di preferenza i membri costruttivi più in vista, come le cornici e gli stipiti delle porte e delle finestre. S'intende che gli edifizi più magnifici sono i palazzi comunali,

o di uso pubblico. Ma il genio olandese si mantiene fedele all'antico più a lungo che non il fiammingo; infatti nel secolo XVII in Olanda era ancora in uso il tipo

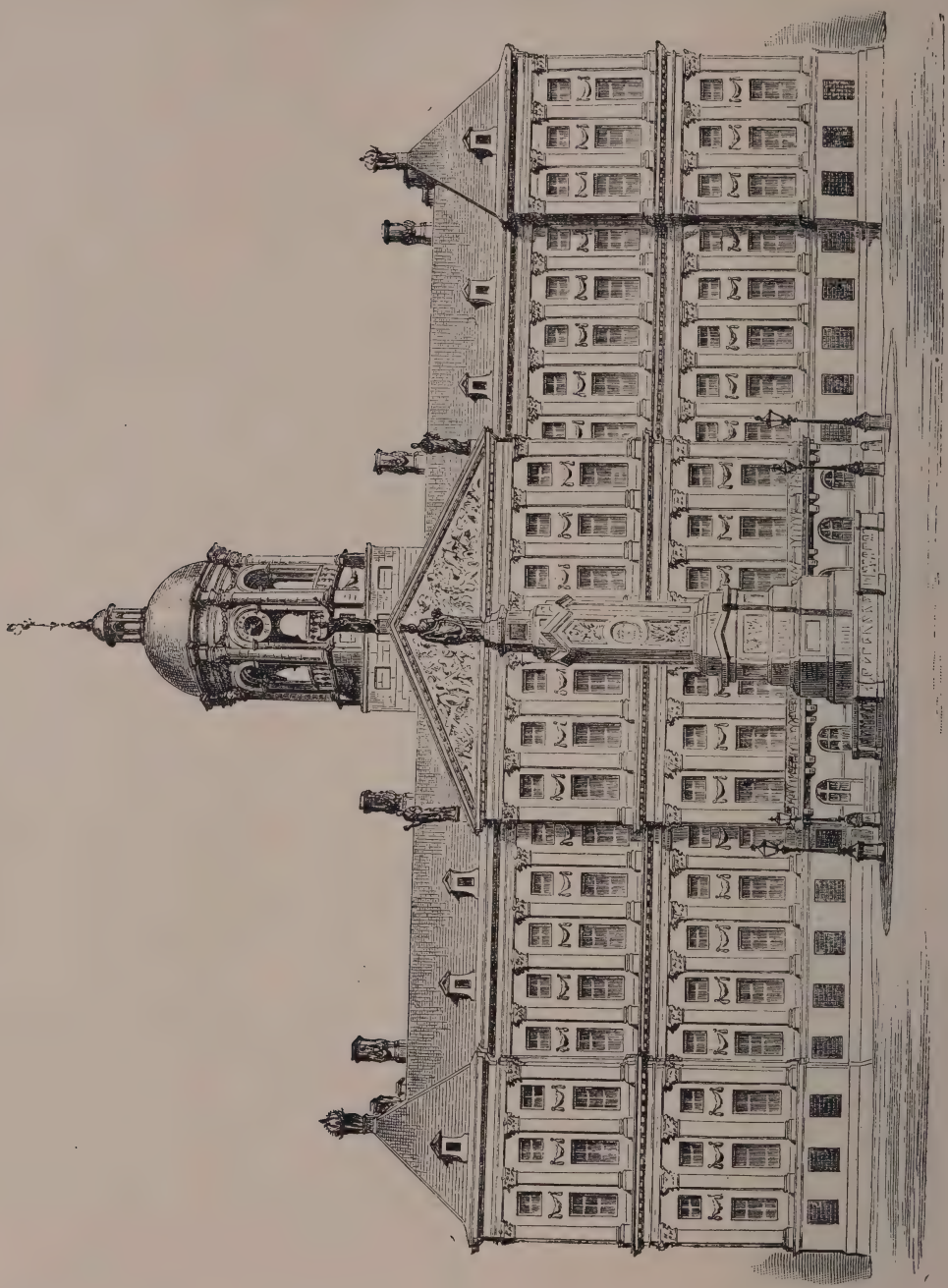


Fig. 202. Palazzo Comunale di Amsterdam, di Jacopo van Kampen.

medioevale (Palazzo Comunale di Ypern), che ha più della chiesa che del palazzo; nel Belgio invece, anche negli edifizi pubblici, il tipo era quello della casa borghese con alto prospetto ad angolo acuto. Qualche elemento italiano (cornici doriche) si vede nel Palazzo Comunale dell'Aia (1564); ha forme schiettamente set-

tentrionali il Palazzo Comunale di Leida, della fine del secolo, col suo fantastico campanile (fig. 200); esso è costruito di pietre squadrate, il che è una eccezione. L'architetto è ignoto, ma è certamente uno dei migliori del suo tempo, e sapiente maestro di contrasti. Le ali sono semplicissime; tutta la ricchezza ornamentale è radunata nel corpo mediano della facciata (fig. 199), alla quale aggiunge bellezza una magnifica scala scoperta. Ma lo speciale tipo costruttivo olandese, il gusto della solidità, che non consente ricchezza di ornati se non negli angoli e nei culmini, ed adopera schiettamente tutte le forme, appare forse meglio nella Casa dei Macellai di Haarlem (fig. 201), opera di Lieven de Key (1602); il quale costruì pure parecchi edifizi di Leida. In seguito l'architettura olandese non continua più per questa via, ma si attiene piuttosto alle regole italiane, applicate con una certa secchezza, come si vede nel Palazzo Comunale di Amsterdam (fig. 202), opera di Jacopo van Kampen (1648). La Francia per la prima si era messa per questa via; nel Belgio invece prevaleva il barocco più sfrenato (fig. 203).

Nei Paesi Bassi la pittura giunse a così abbagliante splendore, da far dimenticare l'importanza storica dell'architettura, la quale pure vanta le sue glorie e le sue conquiste. L'architettura del Belgio si propagò nelle provincie renane cattoliche, e l'olandese nelle città marittime della Germania settentrionale fino a Danzica.

Fig. 203. Porta di una casa ad Anversa.

### *b)* Germania.

L'architettura del Rinascimento si propagò e prevalse anche in Germania, ma in maniera affatto diversa da quella che vedemmo in Francia. Bisogna evitare di confondere la conoscenza delle forme del Rinascimento col penetrare dello stile del Rinascimento nell'architettura. Le forme ornamentali fino dal principio del secolo XVI erano già note agli intagliatori in legno e agli incisori, ed i pittori le studiavano con grande amore. Gli ornamenti piani del Rinascimento non tardarono a piacere all'universale, ed ebbero le più varie applicazioni. I pittori volentieri abbellivano lo sfondo dei loro quadri con colonnati italiani; gli scultori si sforzavano di ritrarre la soave bellezza infantile, prendendo ad esempio i putti, dei quali il Rinascimento italiano creò un numero infinito. Anche le industrie artistiche derivano le loro forme ornamentali dallo stile del Rinascimento. L'architettura è l'ultima a mettersi per questa via, seguendo una vera linea curva. Dapprima gli architetti imitarono fedelmente le forme ornamentali dell'alta Italia, e costruirono edifizi di

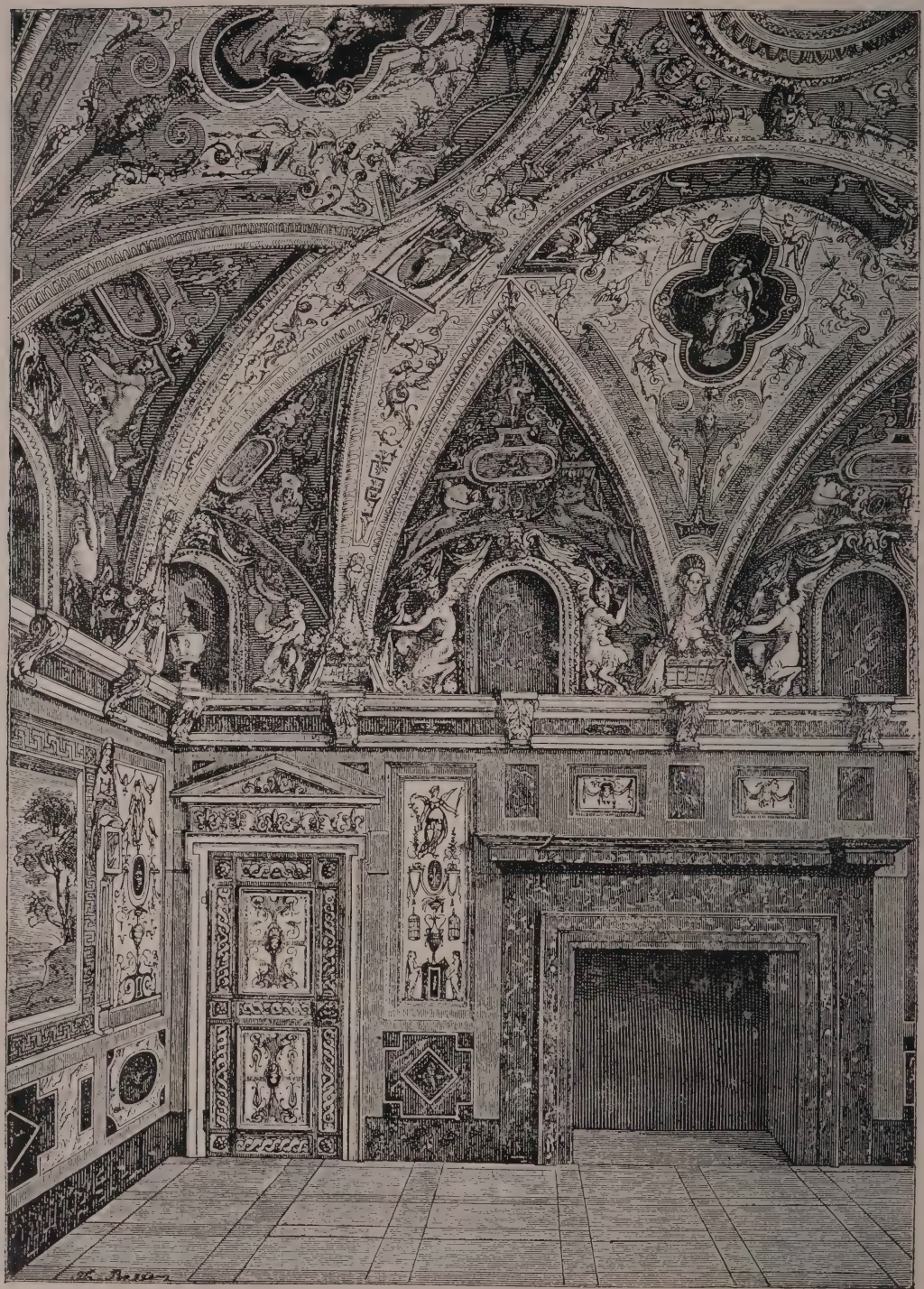


Fig. 204. Sala del bagno nel palazzo dei Fugger in Augusta.

carattere perfettamente italiano. Verso la metà del secolo sorsero molti ingegni indipendenti, i quali si sforzarono, mediante una trasformazione della parte ornamentale, di armonizzare il nuovo stile col genio nazionale. Col finire del secolo

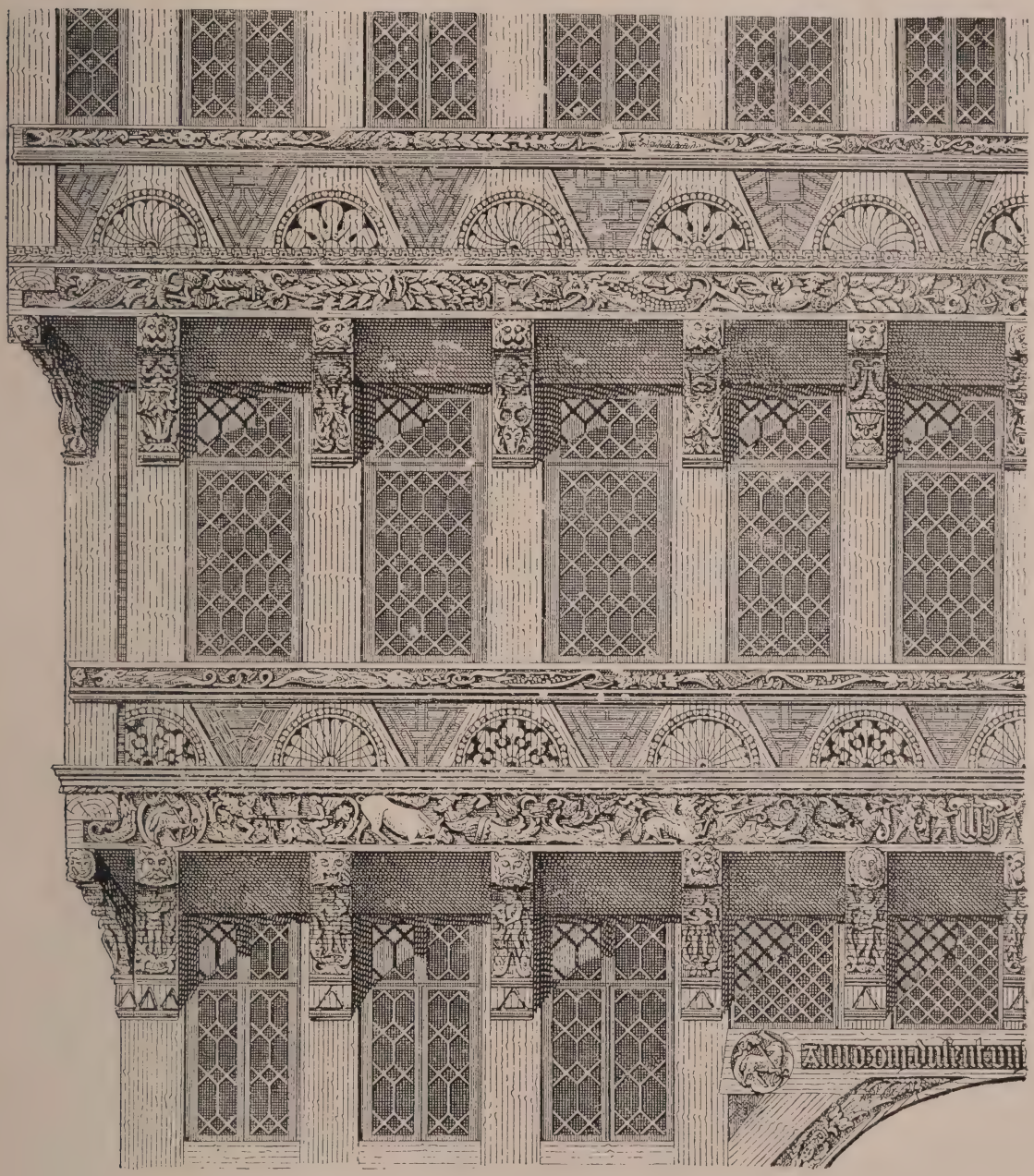


Fig. 205. Casa dei Macellai di Hildesheim (particolare).

tornano a prevalere i modelli italiani; ma essi non sono più una cosa nuova ed ignota; gli artisti li conoscono a fondo e ne apprezzano i meriti, ma li adoperano secondo certi precetti teorici. Nella storia dell'architettura del Rinascimento in

Germania ci sono dunque tre periodi ben distinti. Ma non è da credere che in ciascuno di questi tre periodi ci sia rigorosa unità, od anche soltanto uniformità di stile. Non è da dimenticare che in molti casi le forme del Rinascimento furono applicate soltanto alla decorazione, mentre il piano e la struttura dell'edifizio non si dipartivano dall'antica maniera gotica.

Così nel Rinascimento tedesco c'è fino da principio un dissidio, tanto maggiore in quanto la conoscenza del Rinascimento italiano non sempre deriva direttamente dalla sorgente. Oltre agli esemplari italiani furono conosciuti e studiati i francesi, e dalla fine del secolo XVI in poi, specialmente nella Germania settentrionale, anche gli olandesi e fiamminghi. E bisogna anche tener conto di due casi, cioè di architetti tedeschi i quali fecero in Italia i loro studi, e di architetti italiani che vennero a lavorare in Germania, e vi lasciarono profonde tracce di sè. Questi ultimi non furono pochi, nè poco operosi. Specialmente in Baviera ed in Austria, dove i prìncipi, per ragioni di religione, di politica e di parentela, avevano frequenti e strette relazioni con l'Italia, e nei paesi slavi fino alla Polonia, i maestri italiani di ogni arte erano accolti a grande onore. Alcune opere d'architettura in questi paesi hanno un carattere così italiano, che soltanto le ragioni della geografia vietano di assegnar loro un posto nella storia dell'arte italiana; tali sono ad esempio in Augusta la cappella Fugger nella chiesa di S. Anna, la sala del bagno (1509) nel palazzo Fugger (fig. 204), e la villa che Ferdinando I fece costruire a Praga dall'architetto Paolo della Stella, cominciata nel 1536. Tuttavia molte volte gli architetti italiani tennero conto delle consuetudini costruttive del paese, oppure gli operai tedeschi dei quali essi dovevano valersi impressero all'edifizio qualche carattere germanico. C'è poi un'altra grande differenza, secondo che un edifzio fu costruito per ordine di un principe o di una città imperiale. In generale le città imperiali erano conservatrici, e si attenevano alle forme e alle idee tradizionali più fedelmente che i prìncipi, i quali, meglio propensi alle novità straniere, facevano venire artisti dall'estero e si compiacevano degli scambi intel-

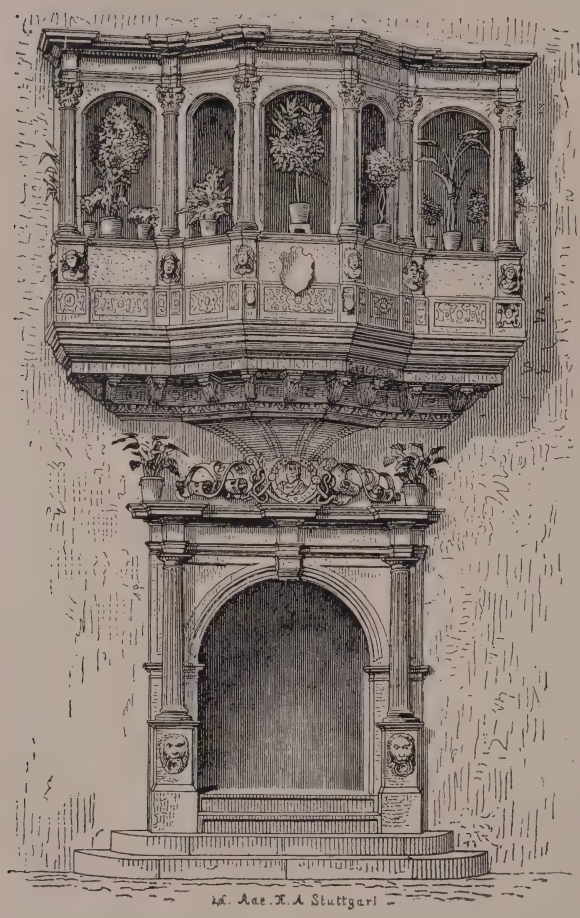


Fig. 206. Balcone di una casa a Colmar.

lettuali tra una nazione e l'altra. Perciò l'architettura delle città imperiali è più costante, e conserva in maggior grado il carattere nazionale.

Inoltre lo stile dipende in gran parte dal materiale di costruzione. La costruzione di legno a impalcature, così conforme al clima settentrionale, continuò nell'uso molto tempo dopo il Medio Evo, e non fu limitata a poche contrade. Ne troviamo esempi, in fabbriche non soltanto di uso pratico ma anche di carattere artistico, in Francia (Rouen e altrove) e in Inghilterra; in Germania poi abbondano

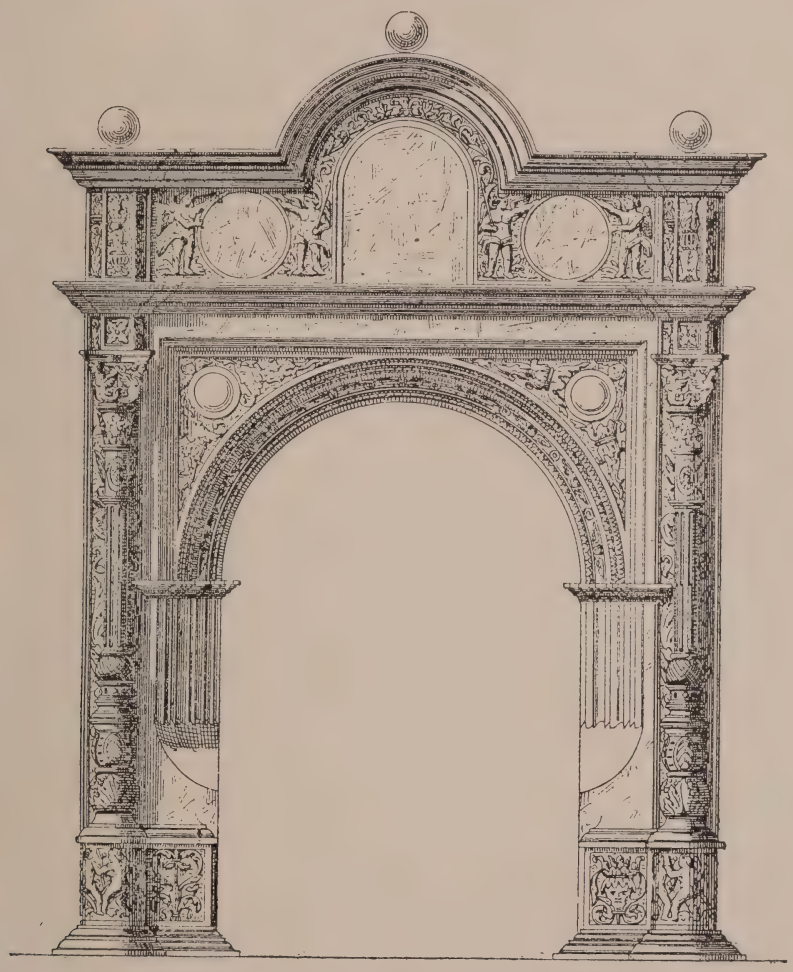


Fig. 207. Portale del castello di Hartenfels presso Torgau.

nella Svevia e lungo il Reno, ma la vera patria dell'architettura in legno, dove essa raggiunse la massima perfezione, è la Sassonia inferiore. Hildesheim, Braunschweig, Einbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Höxter, Herford, ecc., vantano in questo genere veri capolavori. Ma il gioiello dell'architettura in legno è la casa della corporazione dei macellai al minuto, ad Hildesheim (1529). Essa ha otto piani, quattro dei quali nel tetto, ed è ornata a profusione di pitture e di intagli. Gli ornati a rilievo dei piani di mezzo (fig. 205) hanno del medioevale; ma nei motivi vegetali e nei profili si sente già il Rinascimento. In questa forma di architettura il Rinascimento non produce mutazioni di sostanza, ma solo di forma, cioè una

più chiara distinzione tra i sostegni ed i riempimenti, le mensole a volute, i dentelli, gli ovoli, i montanti trattati come pilastri. Oltre alle case di legno, si continuarono a costruire case di mattoni, ora scoperti, ora intonacati, con alti culmini; spesso le facciate erano ravvivate con parti di pietra da taglio, come cornici e stipiti di finestre e di porte, fregi ecc. Anche qui si mantenne abbastanza vivace la tradizione paesana, tantochè quando la facciata non è abbondantemente ornata, riesce talora difficile distinguere tra le case dalla stretta facciata terminata da un alto culmine quali appartengano al secolo XVI e quali siano più antiche.

L'influenza italiana trovò terreno più favorevole nelle costruzioni in pietra, specialmente nelle regioni dove si usava il marmo, come l'Austria e la Baviera.

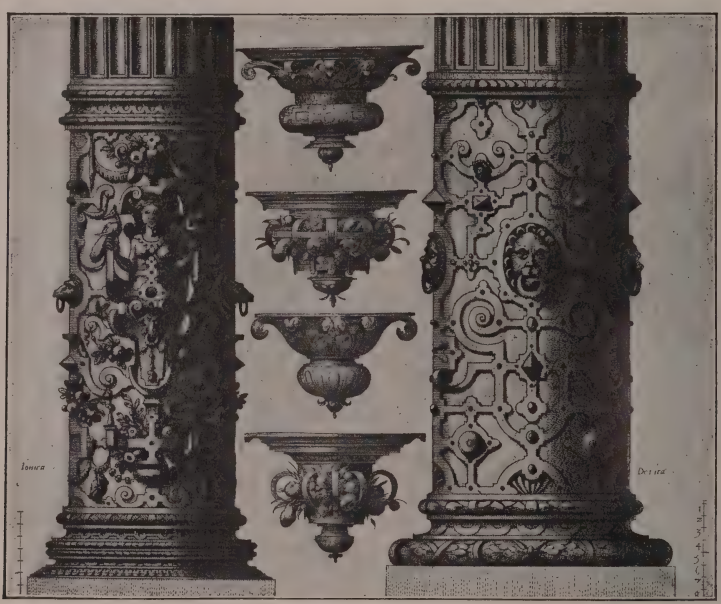


Fig. 208. Ornati di Vredeman de Vries.

Queste costruzioni dànno occasione ai tagliapietra di far prova dell'arte loro. In generale il Rinascimento è l'età nella quale i tagliapietra tedeschi produssero le loro opere migliori. È noto che l'ordinamento armonico delle facciate e le proporzioni tra i membri dell'edifizio non sono nell'indole degli artisti germanici. Quando in una fabbrica riconosciamo questi pregi, dobbiamo quasi sempre pensare alla collaborazione di maestri venuti di fuori, o ad una influenza italiana. Gli artisti tedeschi non erano troppo ossequienti alle regole di Vitruvio e dei teorici italiani, e ne abbiamo una prova nei trattati di architettura e di prospettiva composti in Germania. Ad esempio, nel 1591 Wendel Dietterlein pubblicò a Strasburgo un suo trattato di architettura, che comincia con la spiegazione dei noti cinque ordini. Ma nel corso dell'opera la sua libera fantasia si sbizzarrisce in arbitrari ornamenti di singole parti, come pilastri carichi di ornati, porte, altari, fontane ecc. Questi disegni ed altri siffatti non corrispondono in pratica all'architettura di quel tempo, ma lo spirito dominante è lo stesso; infatti anche nelle fabbriche l'organismo è debole,

e l'arte si compiace quasi unicamente di adornare certe parti più in vista. Spesso l'effetto artistico è tutto nei portali, nei veroni (fig. 206 e 207) e specialmente nei frontoni, cosicchè queste parti si staccano dal resto dell'edifizio e quasi stanno a sè.

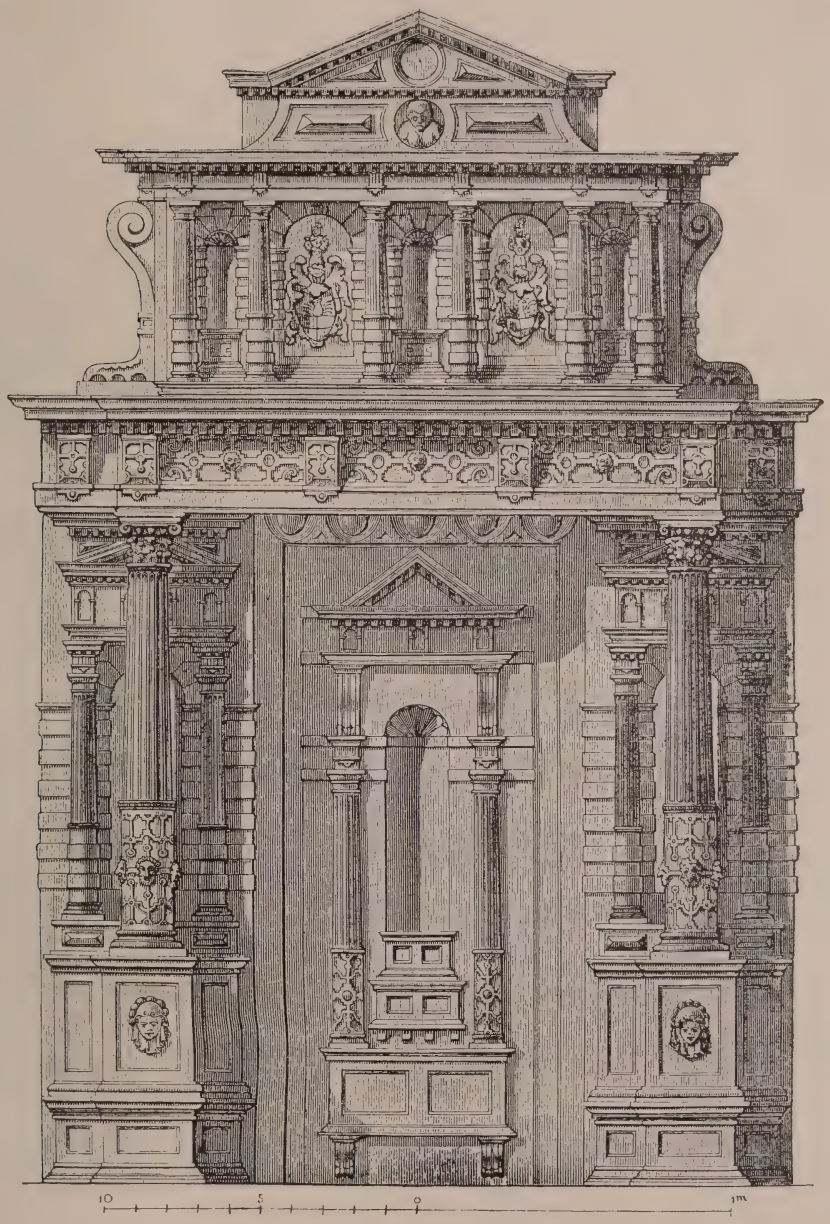


Fig. 209. Porta della sala della farmacia nel Palazzo Comunale di Hildesheim.

Il Rinascimento tedesco differisce dall'italiano non soltanto per la prevalenza dell'elemento decorativo. Infatti nell'architettura italiana non può dirsi che questo elemento scarseggi. Ma in Italia il sentimento dello stile contiene l'ornamento in giusti limiti, e si esplica fino negli utensili ed arredi, che hanno anch'essi un ca-

rattere monumentale. Il contrario avviene in Germania: le varie forme di arredi e di utensili invadono il campo dell'architettura, e vi prevalgono come motivi ornamentali. Le industrie artistiche, fino dagli ultimi tempi dello stile gotico, godevano di una vita prospera e sicura; d'altra parte i Tedeschi erano avvezzi a pregiare sopratutto, anche negli edifizi, la ricchezza e la perfezione tecnica dei particolari; queste due cause concorsero in modo decisivo a formare l'architettura

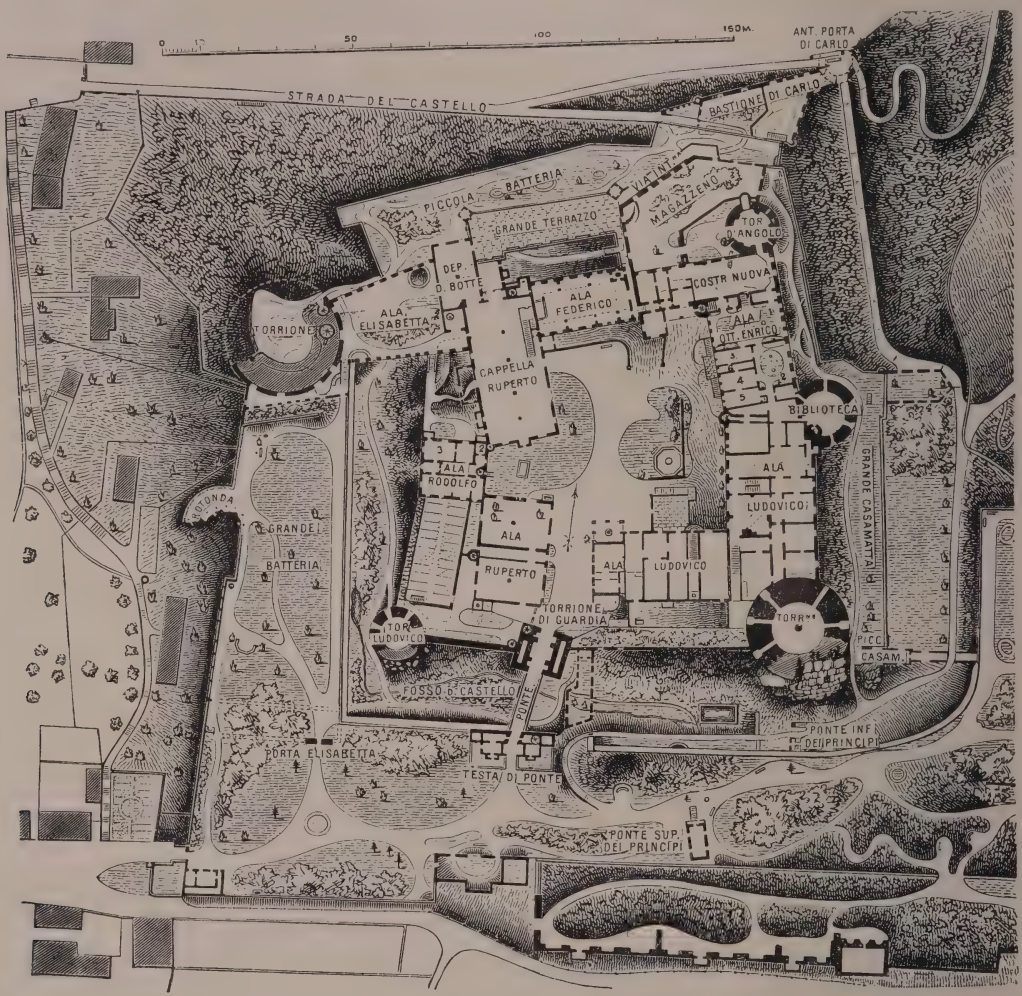



Fig. 210. Il castello di Heidelberg. Pianta.

tedesca del Rinascimento. Non già le industrie artistiche si conformarono alle regole dell'architettura; al contrario esse fornirono i modelli di vari elementi architettonici. Le colonne, poste generalmente sopra un alto piedestallo, non soltanto sono per lo più scanalate e coperte di ornamenti nella parte inferiore (fig. 208), ma talora hanno una rigonfiatura che le fa somigliare a balaustri o a candelabri; le scanalature sono tortuose, e la colonna, coi suoi ornati a nastri e piastrelle somiglianti a guarniture di ferro, sembra di metallo piuttosto che di pietra.

Anche nei fregi e nelle decorazioni dei riquadri sono frequenti i motivi na-

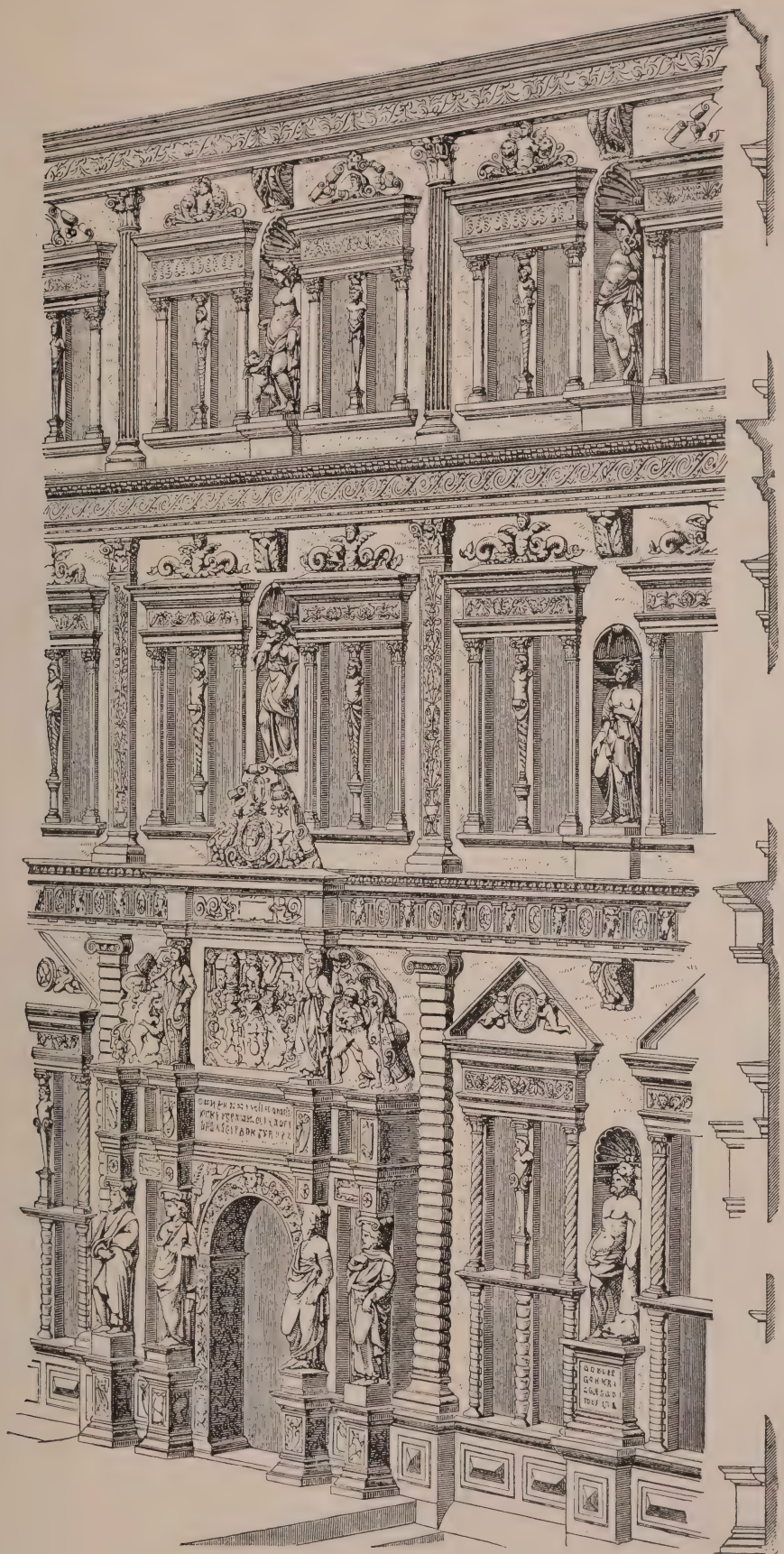


Fig. 211. Castello di Heidelberg. Parte della facciata della costruzione di Ottone Enrico.

striformi a forte rilievo, proprii dell'intaglio in legno (fig. 198). Spesso i nastri sono arrotolati (v. pag. 185), e si trasformano in cartocci, che subiscono poi altre modificazioni, cosicchè nella loro forma definitiva difficilmente si riconosce che derivano in parte dai grotteschi e dagli ornamenti grafici. Questo arbitrario modo di trattare le varie materie, applicando ad una le forme che appartengono a un'altra, è carattere tutto proprio dello stile ornamentale tedesco. Gli ornati adatti ai lavori di metallo si applicarono al legno, la pietra fu trattata come il legno, e viceversa. Esempio tipico di questo scambio di forme è la magnifica porta (fig. 209)

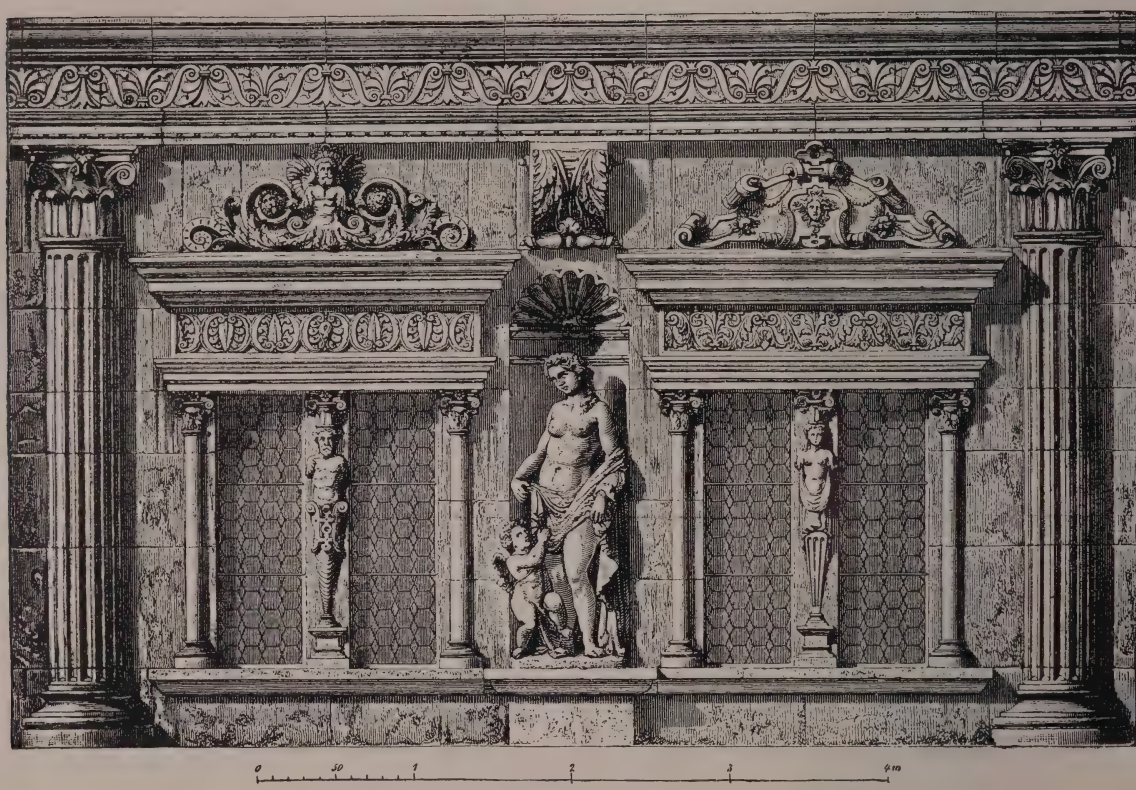


Fig. 212. Parte del piano superiore della costruzione di Ottone Enrico. Heidelberg.

del Palazzo Comunale di Hildesheim, la quale dalla sala detta della farmacia dà accesso all'aula magna. L'amore dei lieti ornamenti, che è proprio dell'arte decorativa tedesca, condusse ad esagerazioni, alle quali gli artisti più severi non tardarono ad opporsi vigorosamente. È innegabile che l'esuberanza dei particolari nuoce all'effetto complessivo, e che lo sfoggio di perizia tecnica toglie genialità all'idea artistica. Ma questa tendenza era già in germe negli ultimi tempi dello stile gotico, e per forza di cose divenne una necessità naturale, cooperando al meritato trionfo delle industrie artistiche.

---

In Germania come in Francia il tema principale dell'architettura è il castello. L'architettura sacra non ebbe quasi altro campo che le regioni cattoliche, e fu

specialmente coltivata dalla Compagnia di Gesù, divenuta in breve potentissima, e secondo ideali affatto italiani. A dir vero pochi sono i castelli costruiti in una sola volta; per lo più alle fabbriche antiche si aggiunsero per necessità nuove costruzioni; ne risultò una pianta irregolare, e ciò anche perchè nelle abitazioni principesche non fu d'un tratto abolito il tipo del castello medioevale, ma piuttosto conservato in quanto era possibile. Del castello restano non soltanto le costruzioni avanzate a fine difensivo, i fossi e le doppie porte, ma anche le torri angolari e l'aggruppamento dei vari corpi di fabbrica intorno ad un cortile comune. Un altro elemento medioevale sono le scale a chiocciola dentro torricelle agli angoli o in mezzo dell'edifizio. Appartengono invece al Rinascimento i portici che circondano in tutto o in parte il cortile.

Il carattere di maniero medioevale è evidente nel castello di Heidelberg, detto a ragione il gioiello del Rinascimento tedesco (fig. 210). L'ingresso era difeso da una testa di ponte, e parecchie poderose torri, alcune delle quali costruite nel secolo XV, rendevano il sito più formidabile. Il cortile è chiuso da una serie di fabbriche di vari tempi; tutti gli elettori palatini, da Ludovico V (1508-1544) a Federico V, effimero re di Boemia (m. 1632), gareggiarono nell'ampliare ed abbellire il castello avito. Tra queste fabbriche la più magnifica è quella che Ottone Enrico cominciò nel 1556; un vasto rettangolo con una facciata (fig. 211), che se non raggiunge le armoniche proporzioni dei capolavori del Rinascimento italiano, è tuttavia ammirabile per la bellezza della decorazione scultoria, e per l'effetto che risulta dalla gradazione dei piani sovrapposti e dal sapiente ed organico riempimento dei piani verticali. Una

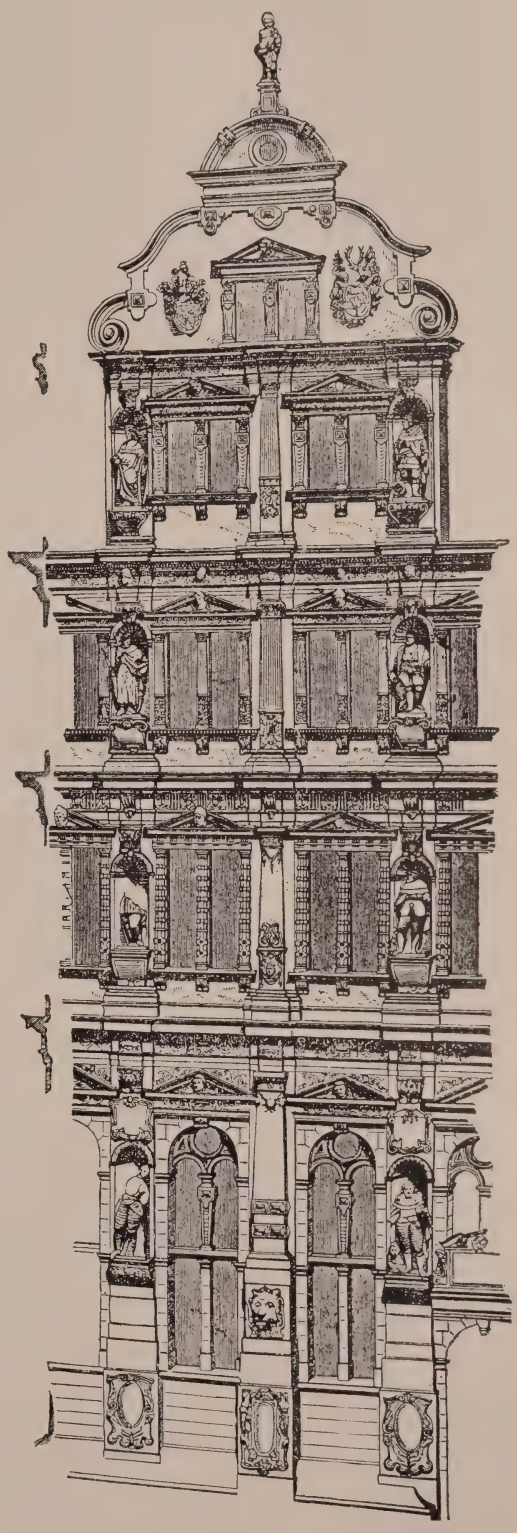


Fig. 213. Castello di Heidelberg. Parte della facciata della costruzione di Federico V.

scala scoperta conduce al portale del pianterreno rialzato, dov'era il gran salone; perciò l'ingresso è ragionevolmente grandioso. Poderosi pilastri a bozze molto sporgenti con capitelli jonici, dividono la facciata in cinque campi, dei quali il mediano contiene il portale, e ciascuno dei quattro laterali due finestre frammezzate da nicchie con statue. Nel primo piano sopra il terreno i campi sono divisi da pilastri a specchi con delicati ornamenti, e nel secondo da mezze colonne scanalate, queste e quelli con capitelli d'ordine composito. Le nicchie e le statue si

Fig. 214. Sala a terreno della « casa di piacere » (Lusthaus) di Stoccarda.

ripetono nei due piani superiori (fig. 212); un tempo l'edifizio era terminato da frontoni. Le finestre sono bifore, coronate da figure alate e divise da cariatidi o telamoni. Chi sia il vero creatore della costruzione di Ottone Enrico, finora non si sa. Risulta da documenti che vi ebbero parte gli architetti Gaspare Fischer e Jacopo Leyder, e lo scultore Anthony, sostituito nel 1558 da Alessandro Colins di Malines (v. pag. 156). Ma non abbiamo alcun dato per argomentare quale dei tre maestri più antichi sia autore del disegno della facciata. È probabile che l'architetto abbia viaggiato nei Paesi Bassi. Le nicchie con le statue si vedono già nei palazzi comunali del Belgio nel secolo XV, ed anche in quello di Jülich (Aquisgrana). Non c'è tuttavia nei Paesi Bassi un edificio nel quale si possa riconoscere il modello della facciata di Heidelberg; d'altra parte in questa le mezze colonne,

i pilastri e i fregi hanno tanto dell'italiano, che è da escludere che essa derivi da un qualsiasi modello prestabilito.

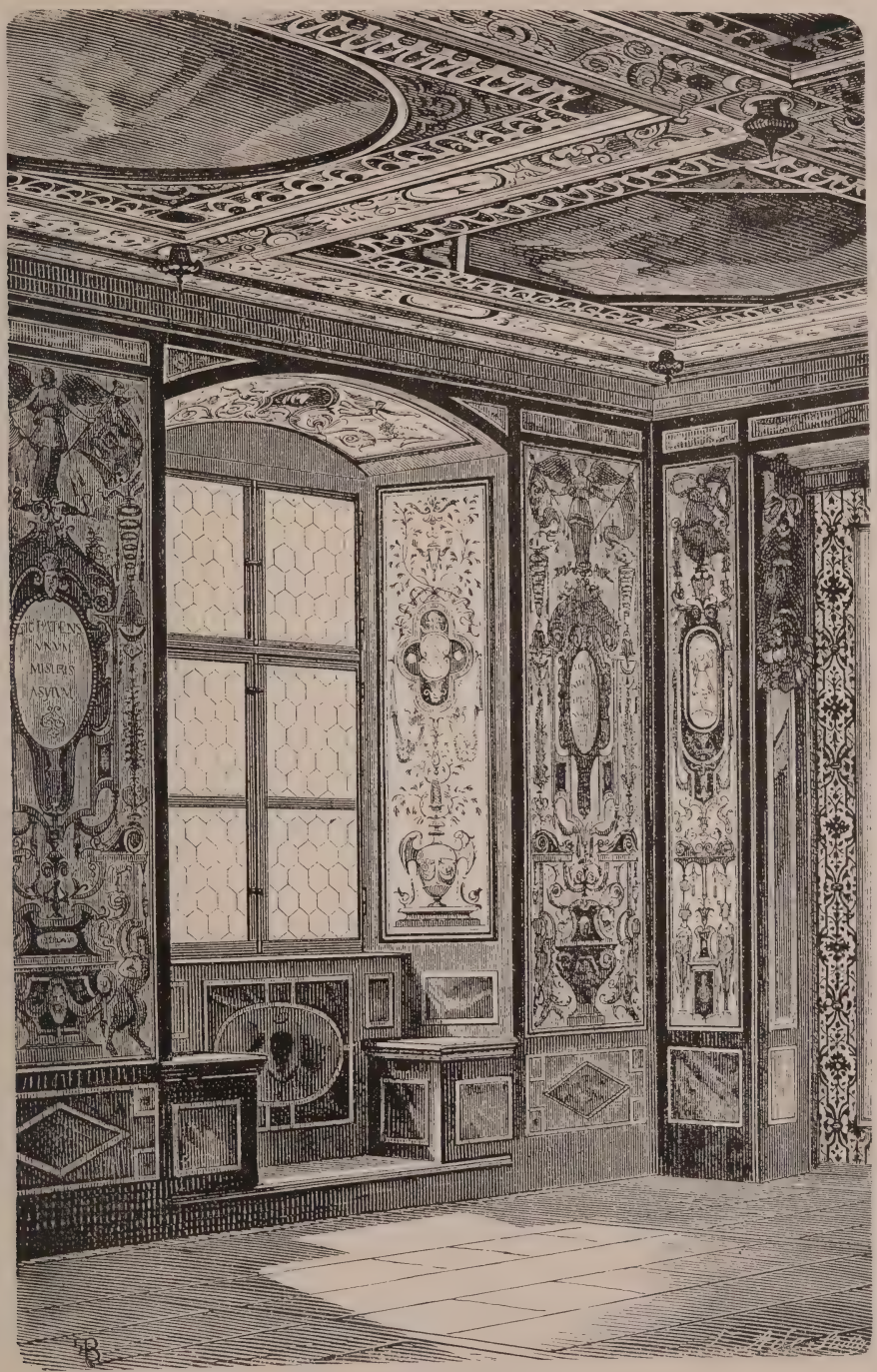


Fig. 215. Camera del castello di Trausnitz presso Landshut.

Nel 1601 sul lato settentrionale del cortile fu iniziata la costruzione detta di Federico V (fig. 213), somigliante nel disegno della facciata a quella di Ottone Enrico,

ma in forme più vigorose. Qui conosciamo l'autore della parte scultoria, che è Sebastiano Götz di Coira. Dagli archivi risulta che i lavori furono diretti da un Giovanni Schoch, il quale probabilmente fu anche autore del disegno. Si sa che il castello fu devastato dagli eserciti francesi nel 1689 e nel 1693.

Nel corso del secolo XVI sorsero molti altri magnifici castelli principeschi, tra i quali quello di Stoccarda nel 1553, a cura del duca Cristoforo. L'esterno dell'edifizio è semplice e massiccio, ma il cortile è chiuso da un loggiato a tre piani, con colonne scanalate ed archi depressi. Presso il castello sorgeva, e ciò è indizio

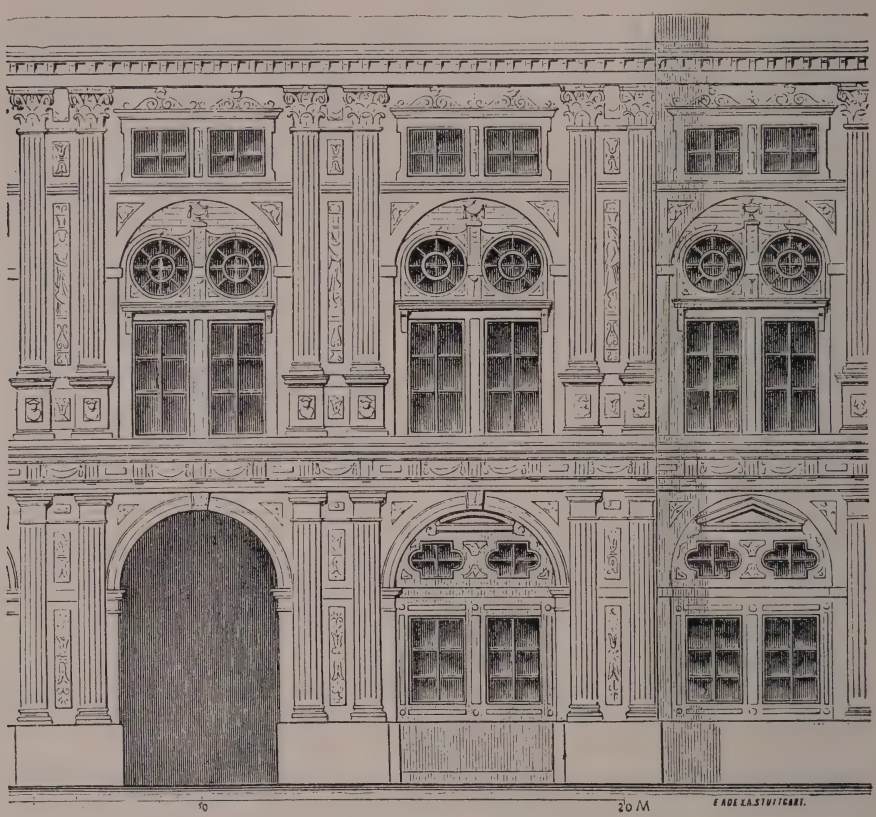
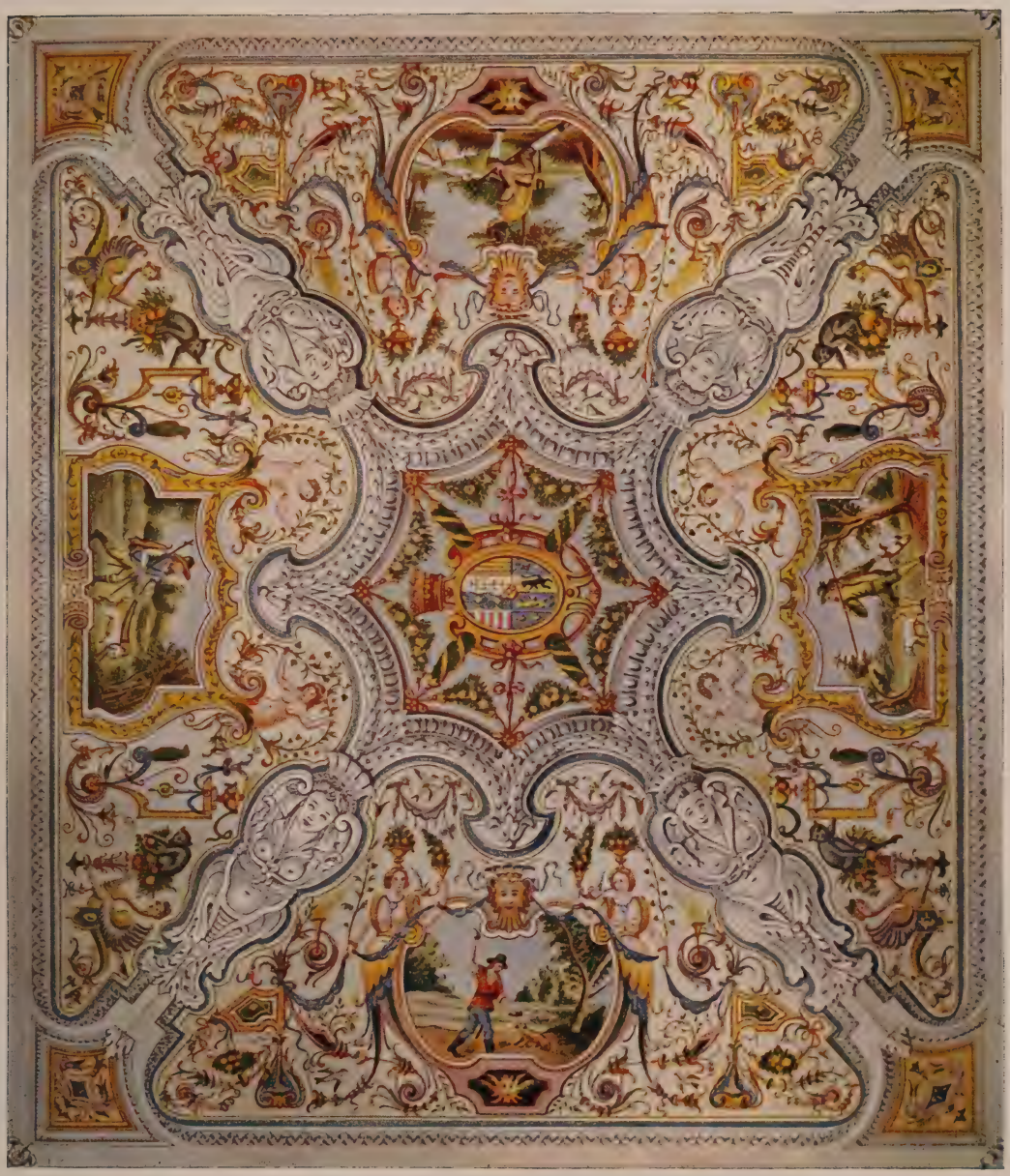


Fig. 216. Dal « cortile imperiale » della reggia di Monaco.

di un mutamento nei costumi delle Corti e del cresciuto amore delle delizie, la cosidetta « casa di piacere », rovinata nel 1846. Di fuori essa era cinta di portici, nell'interno a terreno conteneva una sala a vòlte sostenute da colonne (fig. 214) con tre bacini d'acqua nel mezzo, ed un'altra grande sala al piano superiore. Dal 1576 in poi si sa che l'architetto fu Giorgio Beer, aiutato nel collaudo dei lavori da Enrico Schickhardt (1558-1634), architetto che in seguito molto viaggiò e lavorò.

Anche i duchi di Baviera fecero costruire molti edifizi, quali il castello di Landshut, di cui il cortile è opera di artisti italiani, il castello di Trausnitz presso Landshut, e molte chiese e palazzi a Monaco. Nella disposizione il castello di Trausnitz somiglia alle rocche medioevali, ed ha qualche parte gotica. L'ornato



DECORAZIONE DELLA VOLTA DELLA SCALA NELLA RESIDENZA IMPERIALE A MONACO.
(Da G. F. Seidel).

pittorico delle sale del piano nobile (fig. 215) fu eseguito sotto i duchi Alberto V e Guglielmo V, sopra modelli italiani o da artisti che studiarono in Italia. Il palazzo di Monaco, edificato circa il 1600 da Massimiliano I sul luogo di un palazzo più antico, contiene sei cortili comunicanti, di varia forma e grandezza e bene ordinati. La decorazione è principalmente pittorica. La facciata del cosidetto cortile imperiale ha un doppio ordine di pilastri con nicchie e riquadri, dipinti in grigio sopra grigio. Il carattere della decorazione, gli stucchi colorati che riquadrano grotteschi con soggettini di genere, sentono dell'italiano; infatti la costruzione fu diretta da Pietro de Witte o Pietro Candido (v. pag. 156), ed eseguita da artisti italianizzanti (Tav. XII).

Dell'attività edificatrice di Ferdinando I abbiamo già detto (v. p. 192). Il suo esempio fu imitato, quando i tempi si fecero più quieti, dalle principali dinastie tedesche. Nei documenti troviamo nomi di maestri tedeschi ed italiani; prevalgono tuttavia, nella costruzione, sia di fortezze che di palazzi, gli Italiani, ciò che facilmente si spiega nelle provincie meridionali confinanti con

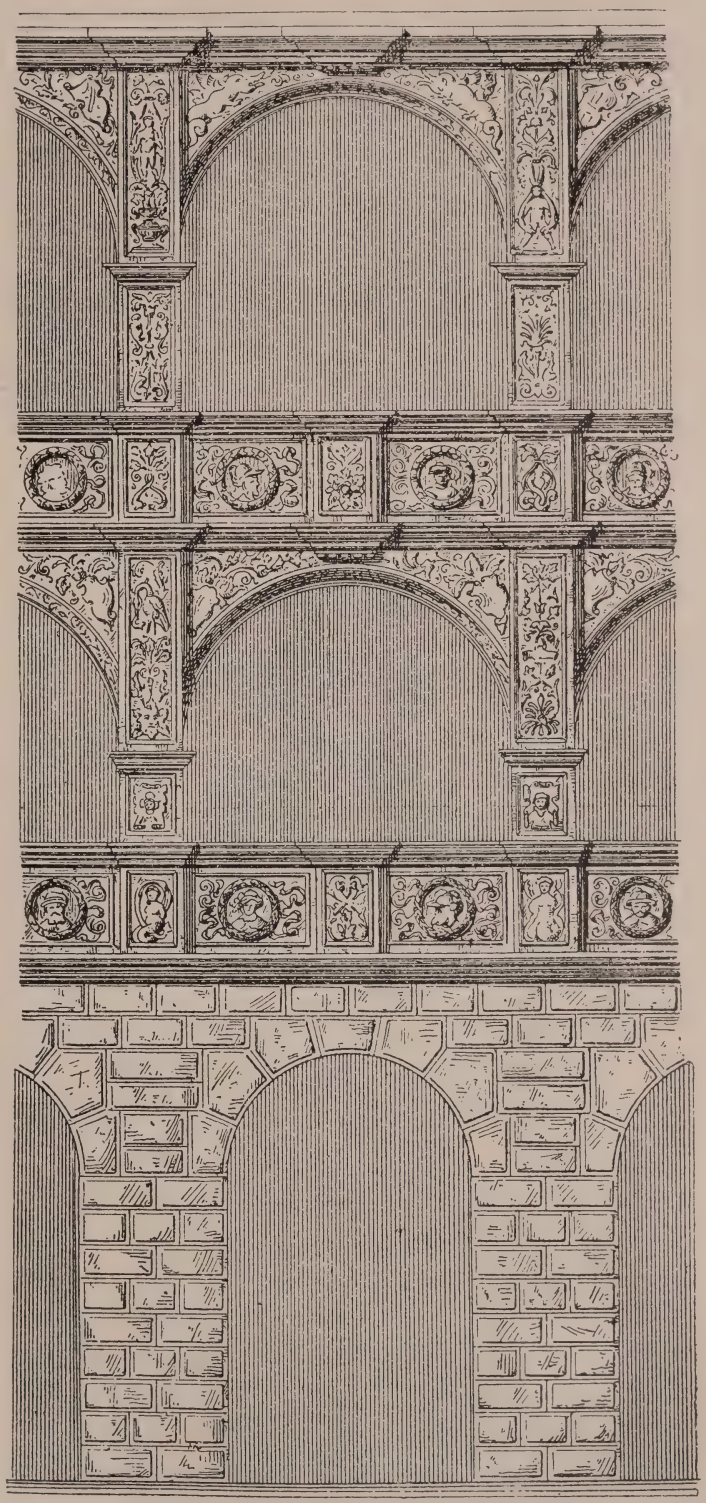


Fig. 217. Castello di Plassen. Loggiati del « bel cortile ».

l'Italia, come la Carinzia ed il Tirolo. Ma le forme costruttive italiane si ritrovano anche in luoghi lontani dalle Alpi; il che è effetto dei gusti personali dei principi e dell'indirizzo artistico prevalente nei paesi cattolici. Oltre ad alcuni esempi isolati, come il castello di Schalaburg presso Mölk col suo cortile chiuso da portici marmorei, e il castello dei Piasti a Brieg nella Slesia (cominciato nel 1547), c'è a Praga un intiero gruppo di edifizi dove si vede trapiantato lo stile italiano,

Fig. 218. Ala orientale del castello di Torgau.

compresa la decorazione tutta italiana a sgraffito. I tentativi cominciati nel castello di Praga furono proseguiti in quello di Stern presso Praga (circa il 1560), famoso per i suoi stucchi, e nelle costruzioni ordinate dall'imperatore Rodolfo II nel castello di Praga e nella villa Waldstein. Sono opere che piacciono all'occhio, ma essendo state eseguite in forme derivate da paese straniero, non hanno importanza nella storia dell'arte propriamente tedesca.

Nella Franconia sono degni di menzione il castello di Offenbach sul Meno con tre piani di loggiati ad archi sorretti da pilastri e colonne di bella forma, costruito dal 1572 al 1578 (i loggiati sono anteriori), il poderoso e massiccio castello di Aschaffenburg, opera di Giorgio Riedinger (1613), e il castello di Plassen presso

Kulmbach (fig. 217), già sede dei margravi di Brandeburgo. Ciascuno di questi castelli differisce dagli altri, e tutti sono opera di maestri tedeschi.

Nella Sassonia superiore l'architettura del Rinascimento penetrò assai presto. Il castello di Torgau fu costruito dal principe elettore Giovanni Federico il magnanimo, sopra un piano preesistente. C'è un grande cortile irregolare, chiuso da ogni parte da fabbriche, delle quali è specialmente ammirabile l'ala orientale, per la ricchezza della decorazione e le due scale esterne che mettono ad una torricella contenente una scala girante di audace costruzione (fig. 218). Anche del castello di Dresda, recentemente restaurato, la parte più bella è il grande cortile; le fabbriche principali furono costruite dal duca Giorgio e dal principe elettore Maurizio. Il cortile era ornato di affreschi; aveva quattro torricelle angolari ed una loggia avanzata sopra l'ingresso. Diresse i lavori Hans von Dehn-Rothfelser, ma è ricordato anche l'architetto Gaspare Voigt.

Nella regione del mattone abbiamo il castello principesco di Wismar (Meklemburg-Schwerin). All'ala più antica, compiuta nel 1512, il duca Giovanni Alberto I aggiunse nel 1553 un'ala nuova ad angolo retto, valendosi dapprima dell'opera di Gabriele van Aken. Sia la facciata esterna di questa nuova fabbrica che quella verso il cortile sono superiori a molte altre opere consimili tanto per le belle proporzioni che per il sapiente calcolo delle parti riempitive e delle decorative. Il paramento di mattoni è trattato come fondo, dal quale risaltano le porte e le finestre col loro ricco ornamento di stipiti e cornici (fig. 219), ed i fregi orizzontali, parte di pietra arenaria, parte di argilla bruciata. Verso il cortile i piani superiori sono sostenuti e divisi verticalmente da pilastri.

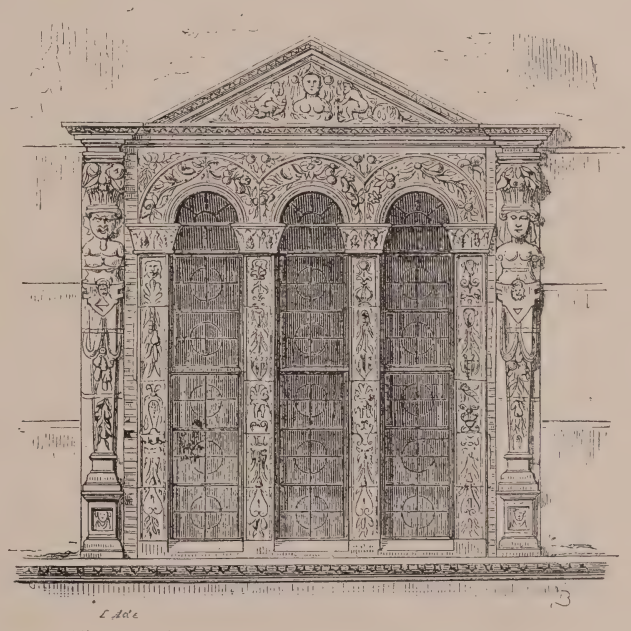


Fig. 219. Finestra del castello principesco di Wismar.

Negli edifizi costruiti da privati o da Municipii il carattere locale si conserva meglio che non nei castelli principeschi; da essi è più facile riconoscere quali fossero le regole costruttive proprie di ciascun paese. È superfluo aggiungere che nella Svizzera tedesca e nella Germania meridionale appare più forte che altrove l'influenza italiana. Dall'Italia superiore passò anche in questi paesi il costume delle facciate dipinte e dei portici ad archi; se ne vedono nella Svizzera, nel Tirolo, nella Baviera meridionale e fino nell'Alsazia, nel Palazzo Comunale di Mühlhausen; la decorazione di questo palazzo è opera del pittore Cristiano Backsterffer di Colmar (1552). Nel pianterreno egli simulò una architettura rustica, ornò le finestre di corone e nei piani superiori dipinse un colonnato jonico con nicchie.

Logicamente, il tetto non è mascherato da un frontone, ma composto di tegole piane a disegno. Tuttavia queste concessioni allo stile italiano non hanno totalmente cancellato quel carattere locale che è proprio di tutta l'arte alsaziana, e che si manifesta non solo nelle molte casette borghesi (tra le quali non poche ad impalcature), ma anche nelle opere di architetti di professione. Tra i quali è da ricor-

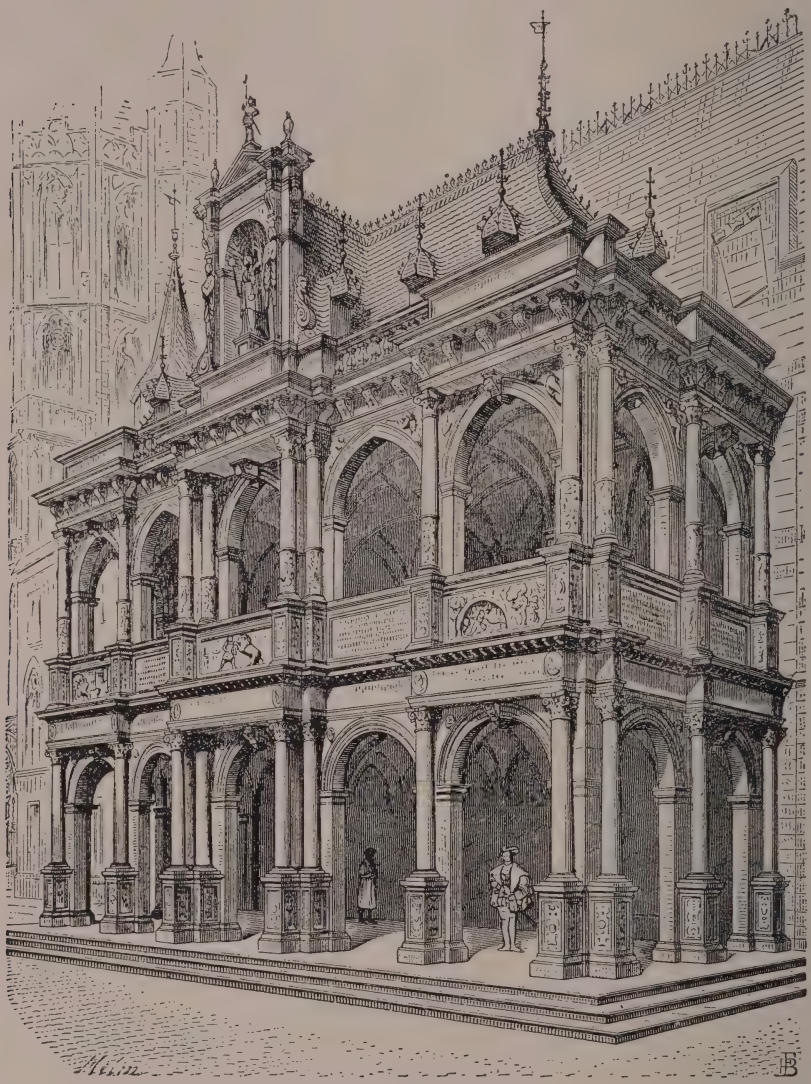


Fig. 220. Loggia del Palazzo Comunale di Colonia, di Guglielmo Vernickel.

dare, oltre al già citato Wendel Dietterlein (v. pag. 194), Daniele Speckle (1536-1589), che molto viaggiò ed acquistò fama come architetto militare. Nel Palazzo già Comunale di Strasburgo, che è riconosciuto come opera sua, egli curò la regolarità della pianta, ornò il portone e i pilastri all'italiana, ma nella forma delle finestre e del tetto e nella sovrapposizione dei piani si attenne alla tradizione della Germania occidentale.

Le fabbriche private lungo il Reno inferiore somigliano molto a quelle dei vicini Paesi Bassi, e sono per lo più strette di facciata, con tre finestre e frontone scaglionato. Era naturale che la somiglianza del modo di vivere si manifestasse pure nelle abitazioni; Colonia specialmente era in continuo commercio coi Paesi Bassi, e ciò anche nel campo dell'arte. Abbiamo infatti a Colonia la stupenda cattedra di S. Maria in Campidoglio, opera di un Maestro di Malines, compiuta

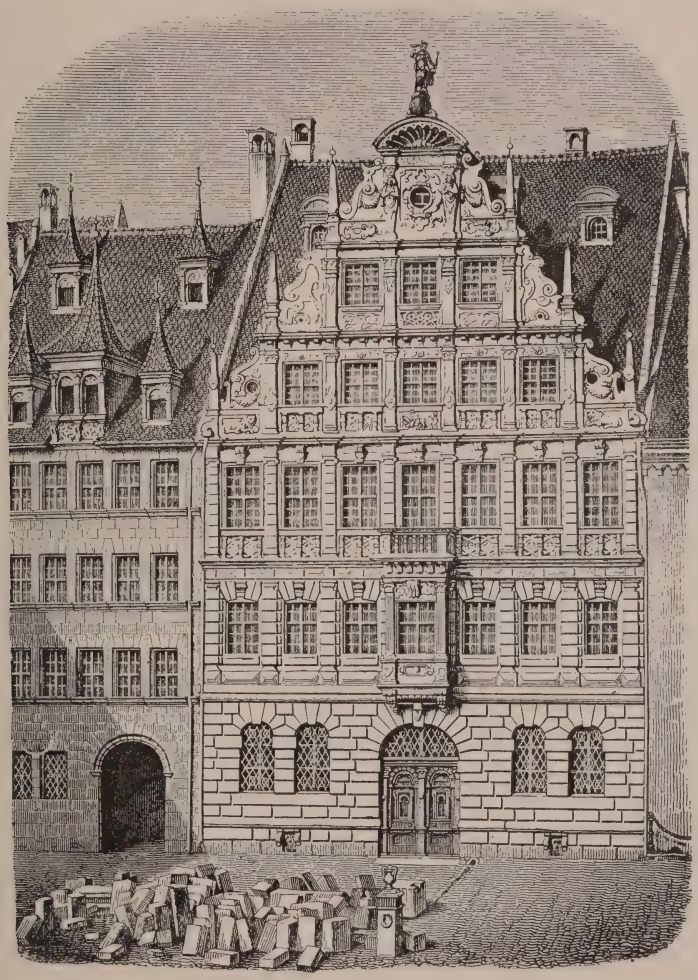


Fig. 221. Casa Peller. Norimberga.

nel 1524; è opera in parte fiamminga anche la loggia del Palazzo Comunale (fig. 220). È vero che essa fu costruita dal tedesco Guglielmo Vernickel (1569), ma in gara con artisti belgi, e lo stesso Vernickel nel disegno della fabbrica, e specialmente nel corpo avanzato di mezzo, dimostra di non aver saputo evitare l'imitazione degli esemplari fiamminghi. Del resto egli seppe elaborare, con purezza di forma meravigliosa per quel tempo, i motivi dedotti dal Rinascimento italiano.

L'adattamento dello stile del Rinascimento alle forme tedesche e lo spirito conservativo proprio dell'architettura tedesca del secolo XVI, che mantiene il collegamento con l'architettura del tardo Medio Evo, meglio che altrove e in aspetto

più vivace appaiono nelle città della Germania centrale e settentrionale. Il primo posto spetta a Norimberga, dove appunto nel secolo XVI vi fu tra i privati un grande ardore di fabbricare; si sa pure che nella fantasia dei romantici Norimberga da sola assommò in sè tutte le glorie dell'arte nazionale tedesca. La casa norimberghese per lo più è stretta di facciata, ma alta parecchi piani e molto estesa in profondità. Il mezzo e gli angoli della facciata sono ornati da veroni sporgenti, che talora hanno l'altezza di più di un piano; la sommità è coronata da un frontone. Anche quando l'inclinazione del tetto è verso alla strada, il tetto è

Fig. 222. Palazzo Comunale di Rothenburg al Tauber.

mascherato dal frontone, oppure avvivato da graziosi abbaini (fig. 221). L'esterno non è esente da un non so che di massiccio e di rigido; ma nell'interno il cortile è per lo più abbellito da logge e da portici, e talora in fondo al cortile c'è una sala che dà in un giardino; ivi l'arte decorativa fa le sue migliori prove. Le case più note di Norimberga sono quelle degli Hirschvogel (1534), dei Funk e dei Peller (fig. 221). Un bel saggio di ciò che fosse una antica città tedesca si ha nella piazza del mercato di Rothenburg al Tauber (Franconia), dove sorge anche il Palazzo Comunale (fig. 222). A pianterreno corre un portico di poderoso stile rustico, e dall'angolo libero verso il frontone si alza un'elegante torricella poligona. Rothenburg è abbellita anche da parecchie case private e fontane della fine del secolo XVI, ottimamente conservate. Grazie a questi pittoreschi edifizi, chi visita Rothenburg crede di rivivere in una antica città imperiale, piccola a dir vero e quasi segregata dal mondo.

La Germania settentrionale dal Weser a Danzica soltanto nell'età del Rinascimento comincia a prender parte attiva alla vita artistica nazionale. È cagione di meraviglia la straordinaria abbondanza di opere d'arte che sorgono in questa regione nel secolo XVI e in parte del XVII, ad abbellire le città e le abitazioni private. L'architettura sacra era inoperosa, perchè al culto avevano già ampiamente

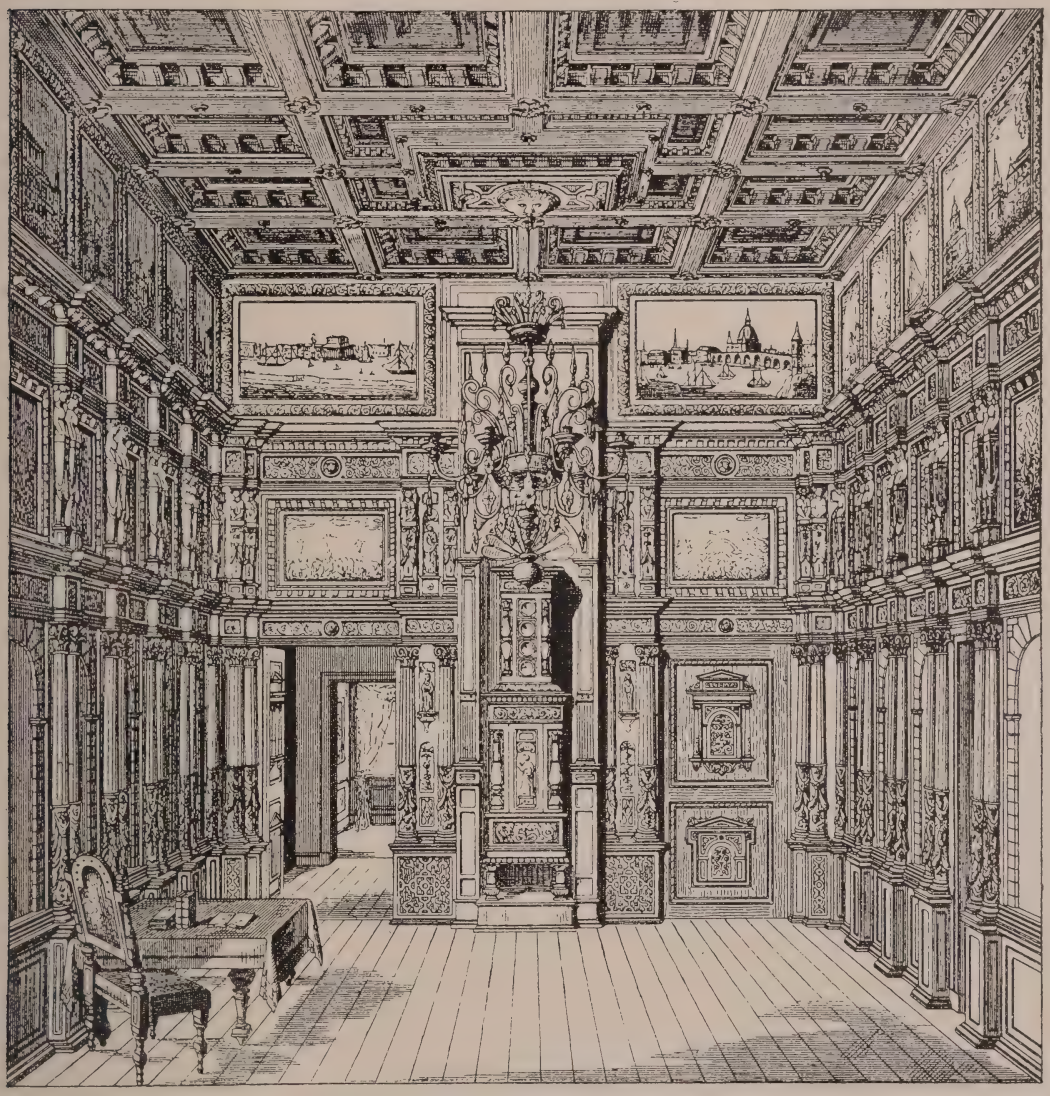


Fig. 223. La sala Fredenhagen nel Palazzo dei Mercanti di Lubecca.

provveduto i secoli precedenti. Ma se non si innalzavano nuove chiese, l'arte si compiaceva di abbellire le antiche. Gli altari, le cancellate, i monumenti e le lapidi sepolcrali che esse contengono sono per lo più opere del Rinascimento. L'occupazione principale degli architetti erano le fabbriche civili. È vero che le città anseatiche, principali promotrici delle arti, avevano perduto tutta la loro potenza politica, ed anche la loro attività nel commercio universale era diminuita; ma il

culto dell'arte non sempre è contemporaneo ai grandi fatti; piuttosto esso sorge e cresce a qualche distanza di tempo da essi, quando gli animi si sono calmati, e sono cessate le aspre lotte e le gravi fatiche che impedivano agli uomini di godere e di abbellire la vita. Ciò avvenne appunto nelle città anseatiche. Ivi l'arte diviene principalmente decorativa, e la magnificenza interna degli edifizi supera la bellezza dell'architettura propriamente detta. Non è facile trovare opere che pareggino la nobile decorazione di legno intagliato della così detta « sala Freden-

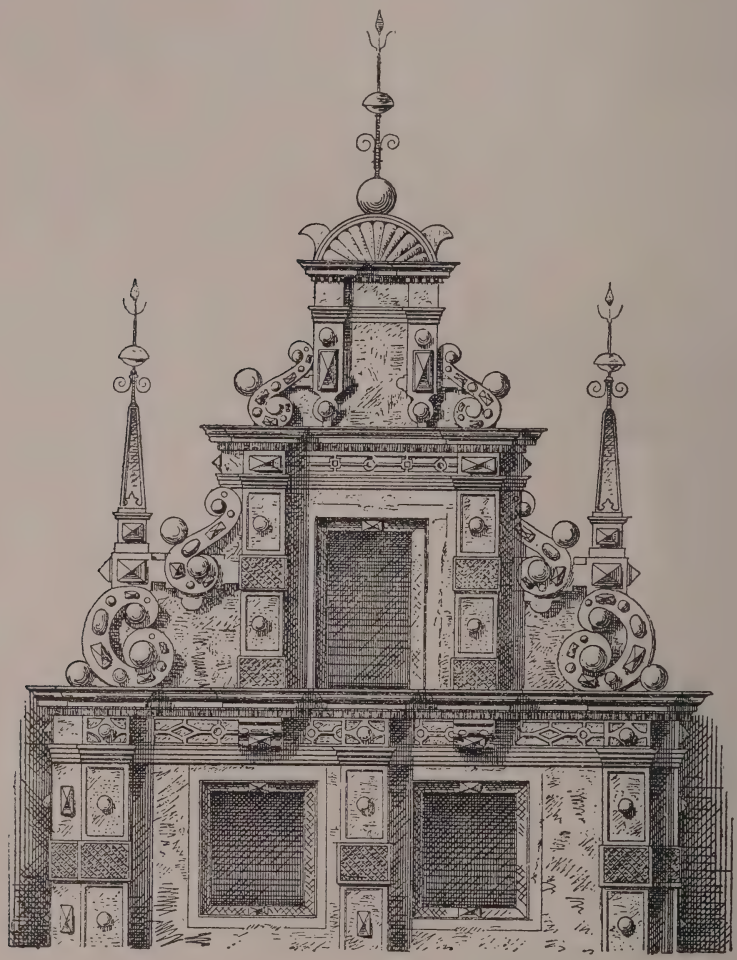


Fig. 224. Culmine del castello di Bevern presso Holzminden.

hagen » nel Palazzo dei Mercanti di Lubecca (fig. 223), il cortile di Artù a Danzica, e i bellissimi soffitti del castello di Jever (fig. 1). Anche nei Palazzi Comunali (Lubecca, Luneburgo, Danzica ed altre città) gli architetti curarono, sopratutto nelle grandi sale, la magnificenza della decorazione.

Nello studio dell'arte del Rinascimento nella Germania settentrionale si presentano subito alla mente due osservazioni. I materiali costruttivi, cioè la pietra ed il legno, erano già in uso nel Medio Evo. Di conseguenza nelle forme costruttive e decorative non avvenne un mutamento repentino, una innovazione violenta,

ma una tranquilla transizione da una età all'altra. Il Rinascimento si propagò in questa regione quasi nell' istesso modo che in Olanda, e di ciò in molti casi la spiegazione è semplicissima. Sappiamo da documenti che artisti fiamminghi ed olandesi si spinsero molto in là verso oriente, e che tra le città anseatiche ed i Paesi Bassi si faceva commercio anche di oggetti d'arte. In certi casi i Paesi Bassi esercitavano un vero monopolio. Quando invalse il costume dei sepolcri di marmo o di alabastro, per lo più se ne affidò l'esecuzione ad artisti fiamminghi. Così il grande monumento dell' Elettore Maurizio di Sassonia nel Duomo di

Fig. 225. Palazzo Comunale di Brema.

Freiberg fu lavorato ad Anversa, mediatore un orefice di Lubecca; similmente furono lavorati ad Anversa i monumenti, disegnati da Jacopo Binck, della duchessa Dorotea nel Duomo di Königsberg, e del re Federico I di Danimarca nel Duomo di Schleswig. E che anche i disegnatori avessero in mente i modelli fiamminghi, appare evidente dal confronto tra i monumenti funebri dei Paesi Bassi ed i tedeschi. Non c'è dubbio che, come a Praga ed a Dresda si facevano venire artisti dall' Italia, così anche in opere d'architettura i Tedeschi del settentrione cercavano a consiglieri i maestri fiamminghi ed olandesi. Ma non è da pensare, senz' altro, che, dovunque appaiono reminiscenze di modelli olandesi, l' opera si debba ad un architetto straniero. La maniera olandese si riconosce ad esempio

nella facciata della cantina comunale di Münster, e nei frontoni del castello di Bevern presso Holzminden (fig. 224) ed appare anche a Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg, città che vantano i più bei castelli della Germania settentrionale. Ma queste volute fiancheggianti i frontoni, questi rinforzi e paramenti di pietra sul muro di mattoni, queste piramidi a sommo dell'edifizio, dalla fine del secolo XVI

Fig. 226. Arsenale di Danzica. Facciata posteriore.

in poi si fanno tanto frequenti, da permetterci di ritenere che vi lavorassero anche artefici del paese, e che la maniera olandese a poco a poco cedesse il campo, ritirandosi verso oriente. A questo proposito giova lo studio accurato dei Palazzi Comunali di Brema e di Lubecca. L'uno e l'altro hanno un nucleo medioevale, nascosto da facciate del Rinascimento. Specialmente il Palazzo di Brema (1612), col suo portico e col verone di mezzo ampliato in un corpo di fabbrica che sale fino al tetto ed è compiuto da un alto frontone (fig. 225), per ricchezza di sculture è da riguardare come uno dei capolavori dell'arte del Rinascimento, o, come un tempo si diceva, dell'antica arte tedesca.

L'origine straniera di molti edifizi di Danzica appare già dal materiale, che non è il mattone, ma la pietra da taglio. Anche i molti piani, cosa non conforme al costume della Germania settentrionale, e tutta la decorazione sono effetto dell'influenza fiamminga. Ciò si vede meglio che altrove nella facciata dell'Arsenale di Danzica (fig. 226). Le case private di Danzica sono costruite sopra una pianta molto profonda, e preceduta da un piano rialzato di parecchi gradini, chiuso da un muricciuolo di pietra o da una cancellata, con alcune panche in giro. Questo spazio libero somiglia alle logge italiane e serviva ad usi consimili.

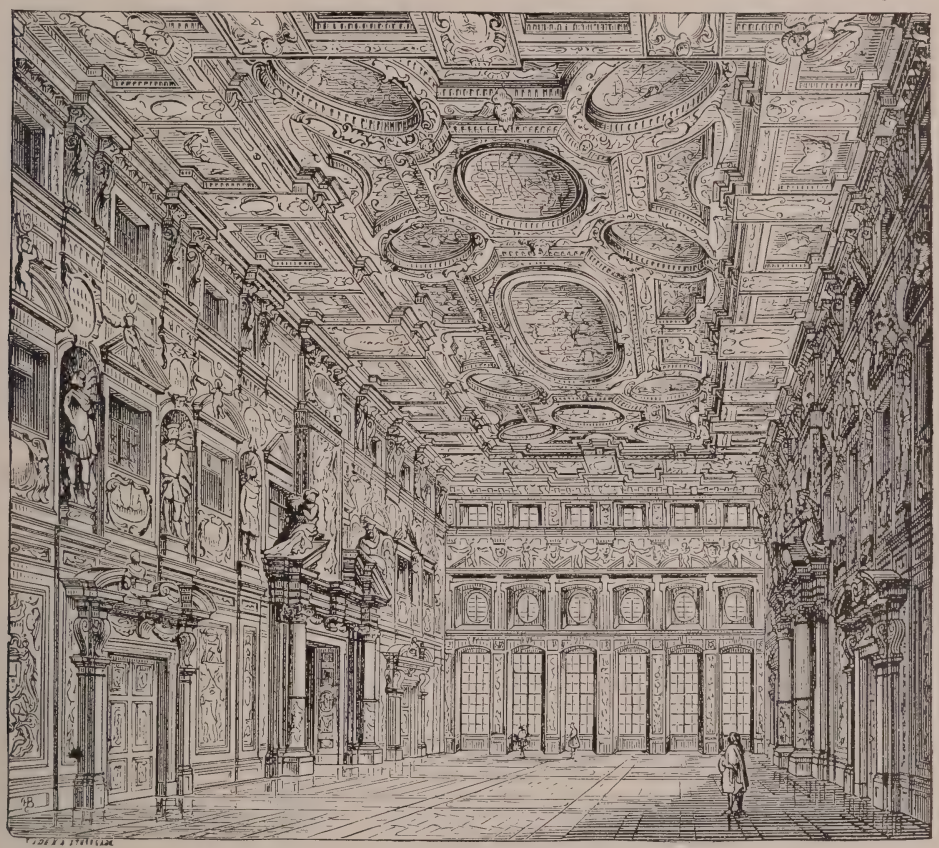


Fig. 227. La sala d'oro nel Palazzo Comunale di Augusta.

Verso la fine del secolo lo sfoggio ornamentale giunge all'eccesso, e la facciata diventa un vero scenario, non senza scapito dell'unità di stile.

Sul principio del secolo XVII diminuisce di nuovo il dissidio tra le forme decorative e la sostanza della costruzione. Le parti tanto costruttive che decorative derivate dall' Italia assumono una forma più solida e meglio adatta alla vigorosa decorazione tedesca. Sparisce quella ingenua maniera che si vede nelle fabbriche più antiche, decorate con elementi discordanti, donde pure risultava un effetto pittoresco, ma la struttura sistematica si perfeziona. Ed ora non c'è più dissidio nella coltura personale degli architetti, nè la ostilità o la forzata obbedienza tra artefici del paese e gli stranieri chiamati a dirigere i lavori. Nello stesso tempo

la coltura degli architetti tedeschi si estende; essi vengono in Italia ad istruirsi, specialmente studiando le opere del Palladio. Un esempio di questa maniera più severa ed informata ad un concetto di unità si ha nel Palazzo Comunale di Norimberga, attribuito dai più ad Eucario Holzschuher (1613), il quale probabilmente non fu l'architetto, ma soltanto il consigliere preposto dal Comune alla costruzione. Le bozze agli angoli, le vigorose cornici che separano i piani orizzontali, i timpani triangolari e curvilinei alternati sopra le finestre del piano nobile e il cornicione sorretto da mensole poderose, dànno alla facciata un aspetto un po' pesante, ma

Fig. 228. Castello di Frederiksborg presso Copenaghen.

semplice e chiaro. Circa lo stesso tempo (1615-1620) Elia Holl, del quale ci rimane l'autobiografia, eresse l'Arsenale ed il Palazzo Comunale di Augusta. Quest'ultimo edifizio all'esterno appare forse un po' misero; ma l'interno, ad opera di Mattia Kager e di altri artisti, è magnifico; si ammira specialmente il salone del secondo piano detto la sala d'oro (fig. 227). I due lati minori hanno due file di grandi finestre sovrapposte; i lati maggiori sono ornati di nicchie con statue, il cornicione è sorretto da mensole ed il soffitto è a scomparti dipinti. Tutta la sala è adorna a profusione di dorature e di pitture.

In Augusta ha principio e fine l'arte germanica del Rinascimento. Dopo la costruzione del Palazzo Comunale di Augusta passò lungo tempo, innanzi che si manifestasse un vigoroso risveglio artistico. Cessata la guerra dei trent'anni, l'architettura rifiorì, ma gli ideali erano mutati.

### *c)* Scandinavia — Spagna — Inghilterra.

L'arte del Rinascimento acquistò col tempo tale potenza, da estendere il suo dominio in ogni parte d'Europa, anche nei paesi più remoti ed in quelli che possedevano una tradizione artistica loro propria. Essa fu prodotta dal genio di una sola nazione, ma corrispondeva all'aspirazione delle altre nazioni, che tendevano

Fig. 229. L'*Escorial*.

all'unità delle forme artistiche. Collegando il presente con ciò che sopravviveva della gloriosa antichità, essa impresse di sè un periodo della storia universale. Il Rinascimento fece suo patrimonio tutto ciò che di grande avevano pensato e prodotto le età precedenti, e questa opera esso compiva nello stesso tempo in cui estendeva il dominio dell'uomo sopra la terra e penetrava nei segreti della natura. Non è dunque meraviglia che l'arte del Rinascimento acquistasse cittadinanza presso tutti i popoli d'Europa. Nelle terre scandinave essa penetrò verso la fine del secolo XVI, ma non vi assunse una fisonomia particolare. Il maggior monumento del tempo di Cristiano IV re di Danimarca, mecenate delle arti, è il castello di Frederiksborg (fig. 228), costruito dal 1602 al 1670, e ripristinato dopo un incendio nel 1859. Esso è di materiale laterizio ravvivato da bozze, riquadri

Fig. 230. Wollaton-House.

e cornici di pietra, con frontoni nei quali gli scaglioni si arrotondano in volute; vi appare evidente la maniera olandese, che del resto è propria delle altre fabbriche di questo stile, detto dai Danesi « stile Cristiano IV ».

Nella regione scandinava, oltre ai maestri venuti dai Paesi Bassi, lavorarono anche maestri tedeschi.

Lo stile del Rinascimento conquistò altresì la penisola iberica, sebbene le condizioni preesistenti non gli fossero favorevoli. L'arte moresca fiorì fino al secolo XV, anzi verso la fine di questo secolo produsse ancora opere stupende.

Fig. 231. « Holland-House » (Middlesex).

Inoltre l'arte gotica, popolare nel settentrione, si propagava in tutta la penisola. La grande ricerca che si faceva delle opere degli antichi Fiamminghi, dimostra che il popolo spagnuolo amava il pittoresco e l'arte fedele al vero. Si aggiunga che dopo cacciati i Mori la Chiesa si appropriò senz'altro le moschee per il culto cattolico. Non c'era dunque ragione perchè sorgesse una nuova architettura sacra. Nelle opere decorative, come cappelle, portali, chiostri, gli architetti continuarono a valersi di motivi moreschi e gotici, associandovi a poco a poco qualche motivo classico. Sul principio del secolo XVI si propagò nella Spagna uno stile non senza efficacia pittoresca, detto « plateresco », o stile da orefici, il quale aveva bensì la sua ragion d'essere nella tradizione, ma non poteva applicarsi che a pochi casi.

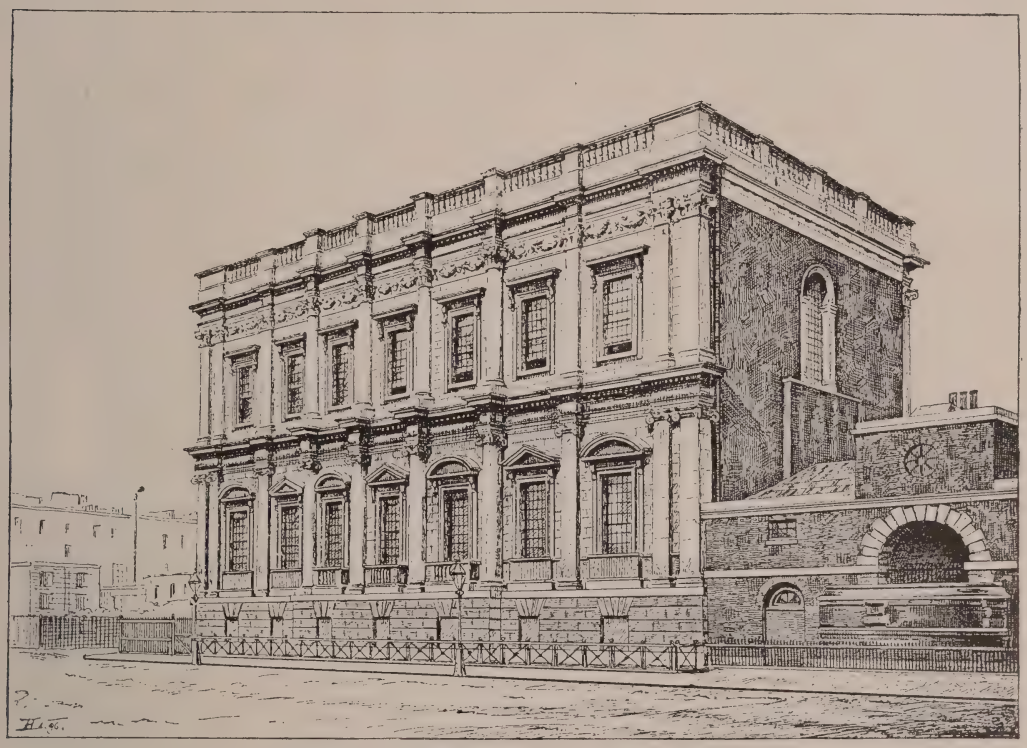


Fig. 232. « Whitehall » (Londra), di Inigo Jones.

Il puro stile del Rinascimento fu introdotto nella Spagna da Filippo II, che dimostrò anche di conoscerlo assai bene. Nella costruzione dell'*Escorial*, il maggior monumento del suo regno, egli ebbe parte diretta; tracciò i piani, sorvegliò l'esecuzione, scelse gli architetti, i quali furono Giovanni Battista da Toledo, artista che aveva studiato a Napoli ed a Roma, e morto costui, Giovanni de Herrera, il principale architetto spagnuolo del secolo XVI. L'enumerazione degli usi ai quali doveva servire l'Escorial, rende quasi inutile la critica. Nelle sue alte mura esso doveva contenere una chiesa, un convento, un sepolcreto, una reggia, una biblioteca ed una galleria di quadri. Tutto ciò non poteva essere che in una fabbrica vastissima; ne risultò una gran mole, mancante di una salda struttura organica, e perciò massiccia ed opprimente (fig. 229). L'edifizio caratterizza l'indole del re, ma nella storia dell'arte spagnuola conta assai poco.

Anche in Inghilterra lo stile del Rinascimento incontrò forte resistenza. Lo stile gotico dominò fino alla metà del secolo XVI; l'ultima sua espressione decorativa è lo « stile Tudor » (1490-1550). Seguì ad esso lo stile elisabettiano, che non abbandonò la tradizione gotica, aggiungendovi soltanto in maggior misura i motivi ornamentali classicheggianti. Questo stile di tradizione meglio che altrove si vede nei collegi di Oxford e di Cambridge. Potremmo dire addirittura che in Inghilterra l'architettura medioevale ebbe vita perenne. Anche oggi nel piano e nella distribuzione interna delle ville inglesi c'è molto del carattere tradizionale. Esse sono costituite da un grande vano centrale *(hall)* intorno al quale sono disposte parecchie camere, alcune sporgenti dalla linea normale, altre rientranti. Tali sono ad esempio il palazzo Wollaton (fig. 230), iniziato nel 1580, ed il palazzo Holland (fig. 231), costruito circa trent'anni più tardi. In queste come in altre fabbriche della fine del secolo XVI appaiono influenze francesi e fiamminghe; lo stesso dicasi della Scozia, la quale possiede pure, nella piccola città balneare di Linlithgow presso Edimburgo, un esemplare ben conservato di una antica città scozzese; essa è per gli Scozzesi ciò che è Rothenburg per i Tedeschi. Il predominio del Rinascimento, senza compromessi, non comincia che al tempo di Carlo I, il quale se ebbe un merito, fu quello di amare le arti. È nota la sua benevolenza verso il Rubens ed il Van Dijck, ed è nota la sua passione di raccogliere opere d'arte, che ebbe comune con alcuni grandi signori inglesi, come il conte di Arundel; tra gli altri benefizi, l'Inghilterra deve a Carlo I i tesori della quadreria di Mantova ed i cartoni raffaelleschi. Come in politica ed in religione, così in arte il re era propenso alla romanità; non è dunque da meravigliarsi che favorisse l'architettura del Rinascimento italiano. Ma l'artista che più contribuì a mettere in onore il classicismo fu Inigo Jones (1572-1652), anche oggi tenuto in conto del massimo tra gli architetti inglesi. Egli viaggiò più volte in Italia, e divenne ammiratore entusiasta del Palladio; dopo breve soggiorno in Danimarca ritornò in patria, dove fu ricercatissimo come architetto e come decoratore. Per ordine del re fece il disegno di un grandissimo palazzo in Londra, più ornato dell'Escorial e più semplice che il Louvre. Questo palazzo doveva avere sette cortili, uno più lungo che largo nel mezzo, e tre minori su ciascun lato; di questi i due cortili mediani erano abbelliti da loggiati. Di così vasto disegno non fu eseguita che una parte, cioè la sala dei banchetti *(Whitehall)*, con sette finestre di facciata (fig. 232). Sopra un basamento rustico si innalzano due ordini di colonne, joniche al primo piano e corinzie al secondo; gli angoli sono

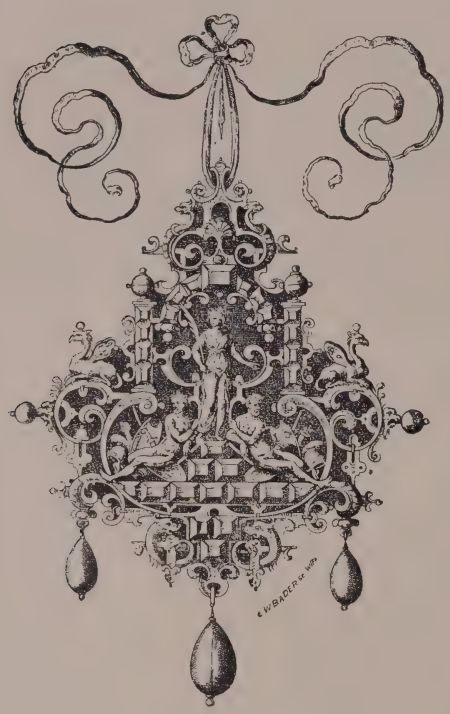


Fig. 233. Gioiello di Jan Collaert.

rafforzati da coppie di pilastri, e la linea degli architravi sopravanza sopra i capitelli. Meglio ancora che in Whitehall la dipendenza di Inigo Jones dal Palladio appare evidente nel disegno che egli fece per una villa in Chiswick ad imitazione della nota Rotonda di Vicenza.

Anche dopo la morte del Jones lo stile del Rinascimento fu spesso adoperato in chiese, castelli (Blenheim) ed edifizi pubblici. Infatti la più vasta opera dell'architettura del Rinascimento in Inghilterra, cioè San Paolo di Londra, di cui è autore Cristoforo Wren, sorse dal 1674 al 1710. Nella pianta la chiesa di S. Paolo si discosta alquanto dai modelli italiani; la sua lunghezza ricorda piuttosto le antiche cattedrali; ma la cupola fa pensare senz'altro a San Pietro in Roma. Del resto anche nelle chiese costruite più tardi è raro che non vi sia qualche reminiscenza od imitazione dell'architettura italiana.

## 6. LE INDUSTRIE ARTISTICHE NELL'EUROPA SETTENTRIONALE NEL SECOLO XVI.

Fig. 234. Piatto di gala (pièce rustique) del Palissy.

Nell'età del Rinascimento le industrie artistiche progrediscono principalmente in Francia ed in Germania, o almeno in questi paesi le conosciamo meglio che altrove. Nel secolo XV la Francia in parecchie industrie artistiche, ad esempio nell'oreficeria, non fece che imitare la Borgogna; ma nel secolo seguente le norme

ed i modelli furono dati dall'arte italiana. Nel 1531 abbiamo notizia di grandi candelabri d'argento « *d'ouvraige à l'antique* », i quali non possono essere che imitazione di candelabri dell'Italia superiore. Ma in breve tempo (da Enrico II in poi) si formò in Francia un bellissimo stile, perfettamente conforme al genio ed al gusto della nazione. Non è poi da dimenticare che la Francia fece sempre buona accoglienza agli artefici fiamminghi e tedeschi.

L'oreficeria, la più nobile tra le industrie artistiche, avrebbe fatto anche di più se le difficoltà economiche del regno più d'una volta non avessero limitato l'uso dei metalli preziosi. Il lungo soggiorno del Cellini alla Corte di Francesco I non produsse nell'oreficeria francese quegli effetti che taluno potrebbe aspettarsi. Il Cellini lavorò principalmente di scoltura, e negli ornamenti preferiti, come i bottoni da cappelli, i fermagli e simili oggetti, prevalse per lo più la tradizione. Di origine tutta francese sono le imprese o divise aggiunte agli ornamenti personali.

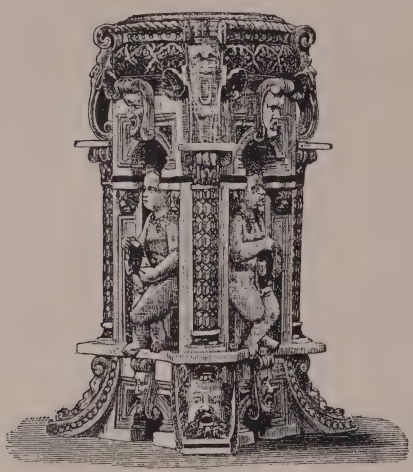


Fig. 235. Vaso di stile « Enrico II ».

Frequentissimo nell'oreficeria francese, come nell'italiana, l'uso degli smalti; usitatissime anche le pietre intagliate (Matteo del Nassaro). L'oreficeria molto si giovò sia degli stretti rapporti con la scoltura contemporanea che dell'opera di eminenti disegnatori ed incisori, come Giacomo Androuet Ducerceau, Stefano de Laune (1519-1595 circa) e Pietro Woeiriot di Lione, i quali fornirono disegni agli orefici. Questi più tardi si valsero anche delle incisioni di Jan Collaert (fig. 233). Verso la fine del secolo XVI lo sfoggio delle perle, dei diamanti e di altre pietre preziose toglie ai lavori di oreficeria il carattere del Rinascimento. Le forme si appesantiscono; i più sottili accorgimenti dell'oreficeria, come l'affinatura, il cesello, lo smalto, perdono d'importanza, perchè nel gioiello si guarda sopratutto il valore materiale. La ricca decorazione plastica, propria dei lavori d'oreficeria del tempo di Enrico II, si vede anche in oggetti di peltro; citiamo ad esempio le brocche, i piatti di gala, i bacili di Francesco Briot, modellatore non molto conosciuto, ma di grandissimo merito artistico. Intorno ai vasi girano arabeschi, medaglioni, mascheroni; le linee della superficie esterna sono interrotte da cartocci e trofei. I motivi fondamentali di questa maniera decorativa sono da cercare in modelli italiani (Polidoro da Caravaggio), ma sono adoperati con gusto geniale e non servile.

La fantasia nazionale si manifesta anche più rigogliosa nelle maioliche francesi del Rinascimento. Primeggia tra i ceramisti francesi Bernardo Palissy (1506-1590). Dapprima pittore sul vetro, ricercatore appassionato ed infanticabile, fece infiniti esperimenti per trovare il segreto dello smalto bianco. Questi esperimenti sono gran parte della vita dell'artista, che lavorò prima in provincia e poi fu chiamato alla Corte; ma anche i suoi progetti artistici (grotte d'argilla) e le tanto imitate maioliche hanno grande importanza in quanto attestano il trasformarsi del gusto ornamentale (v. Tav. XIII, 3). Alla decorazione pittorica si sostituisce il

rilievo plastico, trattato in modo tutto naturalistico. Pesci, molluschi, serpi, ranocchi, insetti, formati in gesso dal vero, fiori e foglie sono i motivi preferiti dal Palissy nei suoi grandi vasellami (fig. 234). La coloritura va dal bianco gialliccio al

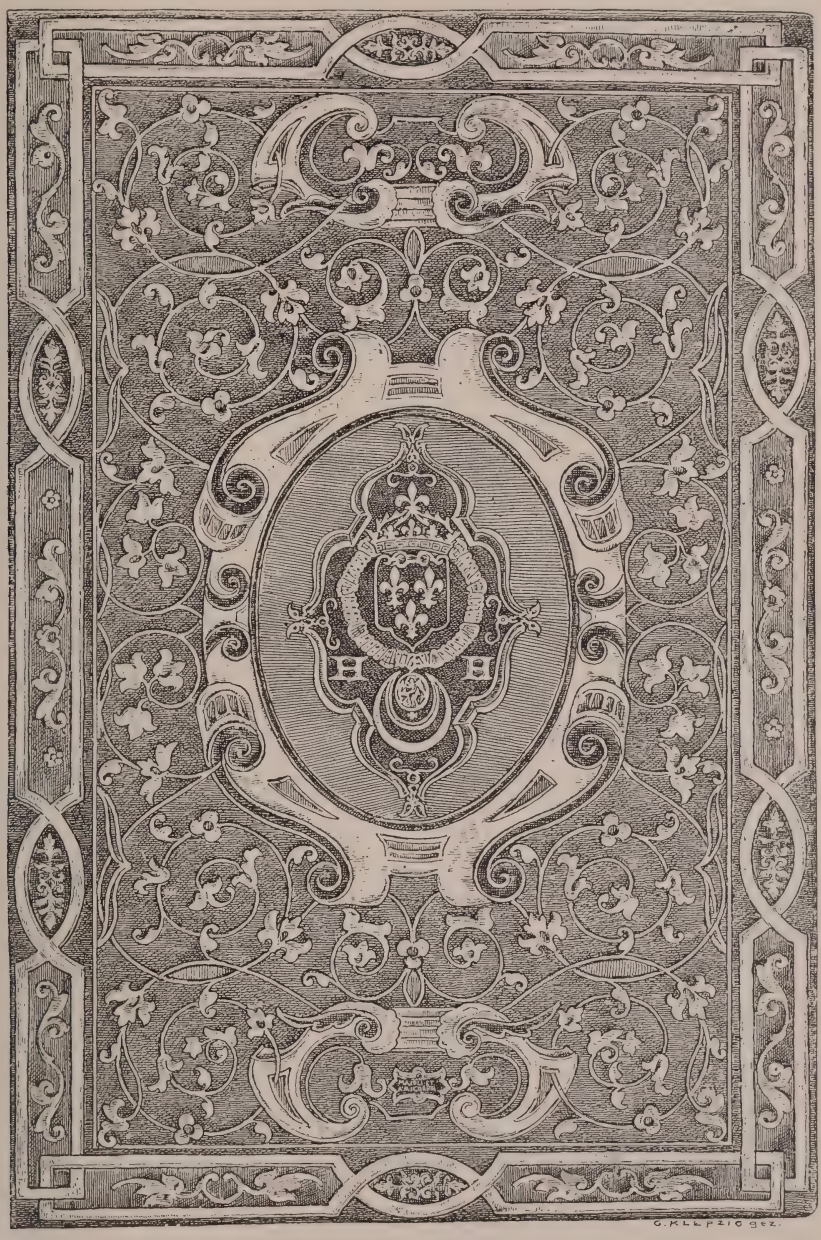


Fig. 236. Legatura del Majoli. Lipsia, Museo di industrie artistiche.

verde, all'azzurro ed al bruno; la vernice ha uno splendore tutto suo. Questi lavori, noti sotto il nome di « *pièces rustiques* », sono sommamente pregiati; nell'arte ceramica non c'è forse nulla che li uguagli. Anche a Nevers, Rouen, Moustiers esistevano rinomate fabbriche di ceramica. Ma nessuna delle opere di questi artefici oggi raggiunge il pregio in cui sono tenuti i prodotti di una officina di dilettanti.

Poco dopo il 1856 vennero in luce a Parigi ed altrove, l'uno dopo l'altro, da settanta ad ottanta pezzi di maiolica, di tinta gialletta con arabeschi bruni; furono denominati « *fayences Henri deux* » o « *fayences d'Oiron* », e fecero grande rumore nel commercio di oggetti d'arte (fig. 235). La rarità di questi vasellami (boccali, scodelle, candelabri, saliere ecc.) ne faceva salire il prezzo; la loro origine ignota e il segreto della loro fabbricazione eccitavano la curiosità dei conoscitori e raccoglitori. Oggi si ritiene che essi provengano da Saint-Porchaire (Charente Inférieure), dove esistono giacimenti di ottima argilla. Comunque sia, sono lavori di dilettanti, e nella storia dell'arte non importano se non in quanto dimostrano quanto fosse esteso, ed anche raffinato, il gusto del pubblico in fatto di industrie artistiche.

Fig. 237. Boccale, di Giovanni (III) Pénicaud.

Per merito di un altro dilettante acquistò

Fig. 238. Ritratto di Caterina Léon. Limousin.

grande rinomanza in Francia nel secolo XVI l'arte di legare i libri. In Venezia nel secolo XV alcuni artefici orientali avevano introdotto la legatura di cuoio a mosaico. Essi componevano la coperta del libro intrecciando sottili strisce di cuoio di vari colori, dalle quali risultavano figure regolari, e dando risalto alle connessure con filetti d'oro. I libri che uscivano dalla celebre stamperia di Aldo Manuzio, amorosamente raccolti dall'appassionato bibliofilo Tommaso Majoli (fig. 236), sono i più splendidi esemplari della legatura italiana del Rinascimento. Giovanni Grolier (1479-1565), tesoriere di Francesco I, conobbe in Italia ed ammirò queste magnifiche legature. Ritornato in Francia, ve ne introdusse il gusto, avendo

cura che anche la composizione tipografica del libro si accompagnasse degnamente alla bellezza esterna. Sotto la sua direzione furono eseguite quelle legature, che oggi hanno valore di modelli dell'arte. Gli ornati sono per lo più in oro e verde oliva sopra fondo bruno; in basso c'è spesso come contrassegno il nome del possessore: « J. Grolierii et amicorum ». L'esempio del Grolier fu imitato da un altro bibliofilo contemporaneo, Luigi di Saint-Maure. Vanno pure ricordati per la bellezza delle legature i libri pubblicati dal celebre editore Geoffry Tory, e quelli della biblioteca di Diana di Poitiers nel castello di Anet.

Fig. 239. Stipo di Lione del secolo XVI.

Non a dilettanti, ma ad una tradizione artistica fiorente da lungo tempo in Francia, sono da attribuire i vasi decorati di pitture a smalto. Già nel Medio Evo Limoges era la sede principale dell'arte dello smalto, ed anche nel secolo XV vi si producevano i cosidetti smalti dipinti *(émaux peints)*. Si incidevano nel rame i contorni del disegno; vi si comprimeva sopra un primo foglio sottilissimo di smalto, e poi si riempivano di smalto nero i contorni. Una prima cottura serviva a fissare il disegno. Dopo questa si applicavano gli altri colori e si faceva la seconda cottura. Per le carnagioni si usava smalto violetto; le luci si ottenevano col bianco e con l'oro. Una variante di questi smalti sono le *grisailles*, nelle quali il dipinto è a smalto bianco sopra fondo nero, e le penombre sono ottenute mediante lacune o assottigliando lo smalto bianco. Limoges vanta una bella serie di pittori a smalto, nella quale il frequente ripetersi di certi nomi è prova che l'arte si trasmetteva di padre in figlio, Leonardo e Giovanni Pénicaud, Leonardo e Martino Limousin, Pietro e Marziale Reymond, i Courtey ed altri artisti furono fecondissimi, e capaci di eseguire a smalto ritratti (fig. 238 - Tav. XIII, 4), storie reli-

giose e profane con molte figure, trittici, ed altri grandi lavori. Quanto alla composizione seguirono dapprima gli esemplari fiamminghi e poi gli italiani, e spesso

Fig. 240. Disegno di una guaina, di Hans Holbein il giovine.

Fig. 241. Disegno del vaso di Anna Seymour, di Hans Holbein il giovine.

riprodussero a smalto incisioni in legno ed in rame, tedesche ed italiane. Esistono anche vasellami, come boccali (fig. 237), scodelle, piatti, dipinti a smalto; perciò gli smaltatori di Limoges hanno importanza anche nella storia delle industrie artistiche.

1. VASO DI FAYENCE DI DELFT (SEC. XVIII) — 2. BROCCA HIRSCHVOGEL, GERMANIA (XVI SEC.) SMALTATA IN PIOMBO COLORATO — 3. PIATTO TRAFORATO SMALTATO IN PIOMBO COLORATO DI B. PALISSY — 4. PIATTO IN RAME CON SMALTO COLORATO DI LIMOGES (SEC. XVII).

Nel Rinascimento italiano l'intarsio, che in origine dovette essere eseguito con altra materia che il legno, gareggia con l'intaglio; invece in Francia nel secolo XVI i mobili artistici sono principalmente lavori d'intaglio. Fino dall'età gotica la Francia possedeva abilissimi intagliatori, i quali, sostituendo a poco a poco al legno di quercia il legno di noce, perfezionarono la tecnica e giunsero a produrre meraviglie. Dapprima nei mobili francesi del Rinascimento, come negli italiani, si vede

Fig. 242. Ornato di Pietro Flötner.

Fig. 243. Boccale di Giorgio Wechter.

Fig. 244. Ornato di K. G. Proger.

Fig. 245. Ornato di Sebaldo Beham.

la predilezione per le forme puramente architettoniche; i pannelli sono riempiti con bassorilievi. Al tempo di Enrico II trionfa la decorazione scultoria. I pilastri piatti si trasformano in erme; agli angoli e tra uno scomparto e l'altro si pongono figure nello stile del Goujon, riconoscibili dalle proporzioni allungate. Il timpano è a linee spezzate, e generalmente con forme di forte rilievo (fig. 239). Sul principio del secolo XVII viene in uso il legno d'ebano, e con esso l'incrostazione ed anche la decorazione policroma; rimane tuttavia lo stile plastico, ma

esagerando la durezza delle forme, la secchezza del disegno, e la pesantezza delle membrature, simile in ciò all'architettura del tempo.

Le industrie artistiche francesi non raggiungono la supremazia universale se non con Luigi XIV. Nel periodo del vero Rinascimento, fino al principio della guerra dei trent'anni, il primato appartiene in questo campo ai Tedeschi, sia per la varietà della produzione, estesa ad ogni ramo delle arti industriali, sia per il vasto commercio che facevano dei loro prodotti. Le industrie artistiche tedesche si giovavano dell'opera dei migliori artisti della Germania, ed avevano fama eu-

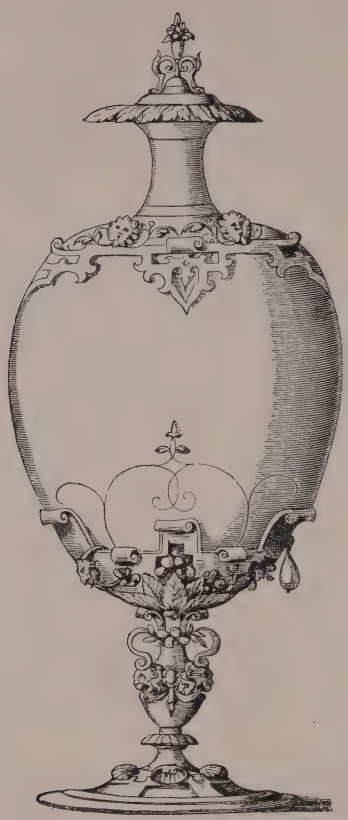


Fig. 246. Disegno di tazza, di Virgilio Solis.

Fig. 247.

Fig. 248.

Ornamenti di Virgilio Solis.

Fig. 249. Disegno di fibbia, di Teodoro de Bry.

ropea. Abbiamo precise notizie dei molti artisti francesi che lavorarono all'estero; tutti conoscono le migrazioni di artisti tedeschi in Italia, e di artisti ed operai italiani al di là dalle Alpi. In questi scambi internazionali prevalse secondo i tempi ora l'una ora l'altra nazione. In tutto il secolo XVI la Germania ebbe in certi rami dell'arte una incontrastabile supremazia, e se questa per molto tempo non fu riconosciuta, ciò avvenne perchè gli artisti non uscirono di patria, contentandosi di mandare all'estero le opere loro. Ciò vale specialmente per i prodotti delle industrie artistiche. La Francia, la Spagna, anche l'Italia, come è dimostrato da antichi inventarii, possedevano oreficerie ed armature provenienti dalle città della Svevia, della Baviera e della Franconia. I libri di modelli stampati a Norimberga

ed Augusta, coi loro magnifici disegni di ricami, erano conosciuti dappertutto, e addirittura saccheggiati. Non sempre il disegno era prodotto dalla fantasia tedesca, ma quasi sempre era eseguito da mani tedesche. L'abilità tecnica era una eredità del periodo gotico, nel quale il mestiere prevaleva sulla grande arte, e nell'architettura produceva capolavori. Il perdurare di queste felici condizioni si deve ai

Fig. 250. Ornamento dell'Aldegrever.

Fig. 251. Angolo di legatura di libro di Hans Kellner.

Fig. 252. Fermaglio di libro, di Hans Kellner.

pittori e disegnatori del secolo XVI, i quali non disdegnarono di porre la loro fertile fantasia a servizio delle arti minori. Le opere d'arte industriale che possediamo sono in gran numero, ma in molto maggior numero sono i disegni usciti dalle mani di veri artisti, e largamente diffusi, mediante l'incisione in rame, tra gli artigiani.

A capo dei pittori che beneficarono le industrie artistiche sta nientemeno che Hans Holbein il giovine, il quale specialmente nel tempo che passò in Inghilterra ebbe frequenti occasioni di far disegni per arredi ed ornamenti d'ogni sorta, come

medaglie, tazze, orologi, trionfi da tavola, e simili (fig. 240 e 241). Non meno operosi, specialmente a vantaggio dell'oreficeria, dei vari lavori di metallo e del ricamo, furono i maestri minori ed ornatisti, quali l'Aldegrever e Sebaldo Beham. A questi seguirono Pietro Flötner, autore del « Kunstbuch » (libro d'arte), stampato nel 1549, il quale contiene gran copia di motivi orientali e moreschi, derivati da Venezia (fig. 242), ed il versatile Agostino Hirschvogel (1503-1554), il quale fu dominato da una vera passione di primeggiare in ogni forma d'arte, e veramente fu in tutte valentissimo. Citiamo ancora Virgilio Solis, Gerolamo Bang di Norimberga, Teodoro de Bry, Paolo Blindt, Giorgio Wechter, Giovanni Siebmacher, e non li enumeriamo tutti (v. fig. 243-250). È verosimile che alcuni fogli di questi maestri derivino da opere d'oro o d'altro metallo; ma si sa che alcuni incisori, come il Bang ed il Blindt, furono anche orefici. La maggior parte di questi disegni sono modelli per un'opera determinata, o in ogni caso giovevoli agli orefici o ad altri artefici di metalli. Verso la metà del secolo si manifesta orgoglioso un senso della forma schiettamente germanico. Nei più antichi modelli dei maestri minori prevale il gusto italiano; nei fogli più tardi invece hanno maggior parte i cartocci, le maschere, i motivi nastriformi, che talora nei vasi coprono senza interruzione tutta la superficie esterna, con forte rilievo (fig. 243). Nei luoghi dove il rilievo produrrebbe un incavo tale da assottigliar troppo la massa e renderla fragile, si aggiungono listerelle, simili a nastri sciolti, ripiegate in volute e attaccate sopra e sotto alla massa. Prevale generalmente la tradizione gotica; ad esempio, nei magnifici ostensori del Tesoro di Monaco il corpo principale è fiancheggiato da leggeri pilastrini rigonfi a mo' d'ampolla, collegati al fusto dell'ostensorio da verghette ricurve, somiglianti ad archi di rinforzo.

Fig. 253. Trionfo da tavola, del Jamnitzer. Francoforte, Collezione Rothschild.

I fogli di modelli incisi in rame si riferiscono per lo più all'oreficeria, che tra le arti industriali tedesche è la principale. Tra gli orefici il più celebre è Wenzel Jamnitzer o Jamitzer. Nato a Vienna nel 1508, lavorò quasi sempre a Norimberga, dove morì nel 1585. Il suo contemporaneo Giovanni Neudörffer, biografo degli artisti di Norimberga, così scrive di lui e del fratello Alberto: « Gli animaletti, i « vermiciattoli, le erbe, le chiocciole che questi artefici fondono in argento, adope- « randoli anche ad ornamento di vasi, sono una meraviglia non mai veduta ». Chi conosca il trionfo da tavola della collezione Rothschild di Francoforte (fig. 253),

Fig. 254. Acquasantiera ed aspersorio, di Antonio Eisenhoit.

non dirà immeritato questo elogio. Il piede è rivestito di erbe e fiori d'ogni sorta, donde sorge una figuretta femminile vestita, che con le braccia aperte sostiene un cestello, e sopra questo un vaso di fiori. Altro capolavoro del Jamnitzer è uno scrigno da gioielli, esistente a Dresda nella così detta sala della vòlta verde. Egli ebbe una tal fama, che tutte le più insigni opere di oreficeria del secolo XVI furono a lui attribuite. È certo che fu operosissimo, sia come orefice, sia come disegnatore. I suoi disegni, incisi in rame, somigliano molto a quelli del Ducerceau, e ciò si spiega perchè l'uno e l'altro attinsero a fonti italiane.

Il Jamnitzer non è il solo famoso orefice tedesco. Ebbero meritata rinomanza i norimberghesi Melchiorre Bayr, Giona Silber, Cristoforo Jamnitzer, Hans Petzolt, Hans Kellner, autori dei fregi d'argento del così detto libro genealogico

Tucher (fig. 251 e 252), Hans Reinhardt di Lipsia, Daniele Kellerthaler di Dresda, Antonio Eisenhoit di Varburgo (fig. 254), ed altri. Proviene da Augusta il così detto stipo di Pomerania (fig. 255) del Museo delle industrie artistiche di Berlino, eseguito sul principio del secolo XVI da argentieri (Davide Attenstetter, Mattia Walbaum, Paolo Götting ed altri) associati con stipettai. Nei rilievi d'argento a sbalzo sugli sportelli e pannelli inferiori si osserva un senso della forma più squisito che non nelle statuette collocate agli angoli ed al sommo del mobile, dove è figurato il Parnaso.

Fig. 255. Lo stipo di Pomerania. Berlino, Museo delle industrie artistiche.

Per avere una idea del gran numero di valenti artisti che si dedicarono a lavorare i metalli non preziosi basta consultare l'antico libro del Neudörffer « Notizie degli artisti ed artigiani di Norimberga » (1547), e la continuazione che ne fece il Gulden. Fonditori, tagliatori di ferro, corazzai, chiavaiuoli, magnani, armaiuoli gareggiavano nel perfezionare ed arricchire le forme di tutti gli arredi, dai più nobili ai più umili, che acquistavano pregio d'arte e dilettavano ed educavano al bello chi li adoperava. Le industrie artistiche erano favorite dalla piccola borghesia, che dei prodotti di esse si compiaceva di adornare non soltanto le camere di parata, ma perfino la cucina; non è dunque da meravigliarsi che anche i metalli non preziosi divenissero materia d'arte. Ai ricchi era concesso il lusso delle argenterie;

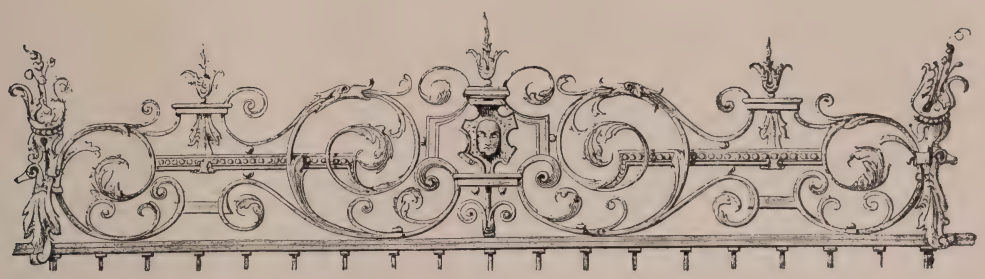


Fig. 256. Fregio superiore della cancellata della fontana d'Ercole in Augusta.

i meno agiati si contentavano del peltro e dell'ottone, ma volevano che l'umile materia fosse nobilitata dalla forma. Tuttavia la materia costringeva l'artefice a stare dentro certi limiti, che non si potevano oltrepassare impunemente. Si poteva nei vasi di metallo imitare la forma di quelli di terracotta, ma quando si volevano imitare le finezze dell'argenteria in oggetti di metalli igno-

Fig. 257. Tazza di peltro, di Gaspare Enderlein.

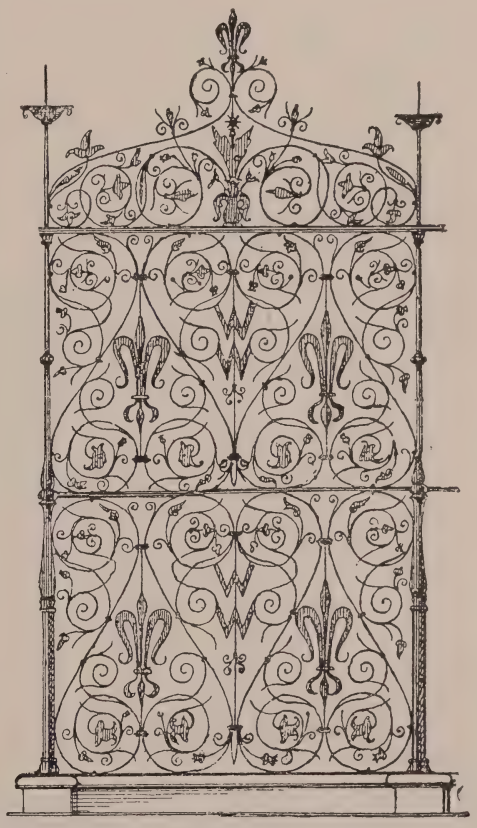


Fig. 258. Cancellata nella chiesa di S. Ulrico di Augusta.

bili, esse non servivano che ad aggravare le difficoltà della fusione, senza ottenere un vero effetto artistico. Perciò gli ornati, anzichè a rilievo, erano per lo più incisi mediante acidi (fig. 257). Prevalgono naturalmente nei vasellami tedeschi di peltro le forme solide e massicce, e soltanto in certi oggetti di parata, come i boccali e le tazze delle corporazioni, le patere battesimali e i piatti commemorativi, si vedono forme più elette ed ornati più scelti. Similmente, la natura dell'ottone richiede membrature attorcigliate e superfici lucenti. Ed infatti nei lavori di ottone fuso, quali i

lampadari ornati di pallottole e di borchie, i candelabri, le conchette, questa regola è sempre osservata, e gli ornati incisi sono adoperati con parsimonia.

I fabbri ferrai portarono l'arte loro a somma perfezione, specialmente nei lavori di ferro battuto; nella Germania meridionale e in Austria si vedono tutt'ora molte cancellate, che sono vere meraviglie (fig. 256 e 258). Le verghe di ferro vi sono foggiate a spirali audacissime, a fiorami delicati ed arabeschi. I corazzai tedeschi avevano fama universale, e soltanto alcuni artefici milanesi, come Filippo Negrolo, potevano competere con loro. Valenti artisti, quali il Mielich

Fig. 259. Elmo cesellato. Parigi, Louvre.

(v. p. 158), il Broxberger, lo Schwarz, fornivano disegni di corazze e di elmi ai corazzai, dei quali uno dei più rinomati era Desiderio Kolman di Augusta; una armatura completa gli fu pagata 3000 fiorini d'oro. Gli ornamenti erano a cesello, od incisi col bulino o con l'acquaforte di indescrivibile magnificenza e varietà (figura 259). Le ageminature d'oro e d'argento sul ferro e sull'acciaio e la perfezione dei lavori a sbalzo dissimulavano quel che c'è di tozzo e pesante nella forma delle armature, e specialmente degli elmi.

Come i lavori di peltro e di ottone, così le terrecotte tedesche erano principalmente destinate alla borghesia. Si facevano anche stoviglie di maiolica all'italiana; il primo ad introdurre questa industria in Germania si crede che sia stato il già menzionato Martino Hirschvogel. Secondo le « Notizie » del Neudörffer, l'Hirschvogel, pittore sul vetro come il Palissy, fu a Venezia in compagnia di un pentolaio, e di là portò in patria molti segreti dell'arte ceramica. Egli

faceva maioliche all'italiana e figure di forma antica, che parevano di metallo fuso. Comunemente tutte le maioliche tedesche vanno sotto il nome dell'Hirschvogel, sebbene sia evidente che egli non potè esercitare l'arte da solo; pare anzi che vi abbia atteso per poco tempo. I così detti boccali dell'Hirschvogel (fig. 264 - Tav. XIII, 2) hanno di caratteristico la forma, il manico attorcigliato, l'ornato per lo più plastico a serie sovrapposte, e la vernice a smalto alquanto rozza. Ma in Germania la maggior produzione era di stoviglie d'argilla grossolana, nelle quali la materia rendeva impossibile sia il lavoro accurato ed artistico, fatto a mano dall'artefice sopra ogni singolo vaso, sia la sveltezza delle forme; con tal materia non si potevano fare che oggetti dozzinali e massicci. E questa, almeno in parte, è la ragione del prevalere della decorazione policroma e plastica; poichè una pittura delicata ed un tono dominante sopra una superficie alquanto estesa avrebbero incontrato un ostacolo nelle gravi difficoltà tecniche. Gli ornati erano ad incavo, ottenuti mediante stampo o intagli; si ottenevano anche ornati a rilievo, mediante matrici d'argilla. Vi avevano gran parte i mascheroni, i listelli e i cartocci (fig. 260). Dovunque abbondava l'argilla, fioriva l'industria fittile. L'esportazione di stoviglie tedesche nei Paesi Bassi e in Inghilterra, ad opera di mercanti di Colonia, diede grande incremento a questa industria nelle provincie renane. Gli stovigliai furono operosissimi; basti citare le fabbriche di Siegburg e di Frechen presso Colonia e quelle di Grenzhausen presso Selters (Nassau). Grandi stoviglierie esistevano a Raeren presso Aquisgrana. Nella Germania centrale erano rinomate le stoviglie di Bayreuth. Dalla varietà del materiale che si adoperava nei vari luoghi, deriva la varietà degli stili locali. Le stoviglie di Siegburg, fatte di argilla non contenente ferro, almeno quelle dei tempi più tardi, hanno una tinta bianchiccia e comportano una vernice sottile e trasparente; invece nelle stoviglie brune di Frechen il colore naturale dell'argilla impura è coperto da una vernice opaca, ed in quelle di Grenzhausen prevale una colorazione grigio-azzurrina. Classificare le stoviglie di Siegburg, di Grenzhausen ecc., secondo le particolari forme ornamentali, è cosa molto difficile, perchè le forme di Siegburg, probabilmente modellate a Colonia, si ritro-

Fig. 260. Fregio a mascheroni di una brocca di terracotta del Reno inferiore.

Fig. 261. Brocca da lutto, di Kreussen.

vano frequenti anche a Raeren, e perchè le ragioni del mercato e il gusto del committente facevano variare le forme tradizionali. Tuttavia le singole fabbriche avevano i loro tipi speciali. Vengono, ad esempio, da Raeren le brocche con mascheroni barbuti *(Bartmänner)*; a Kreussen si facevano brocche di varie sorta, denominate secondo i motivi degli ornati a rilievo, cioè brocche da lutto (fig. 261), degli

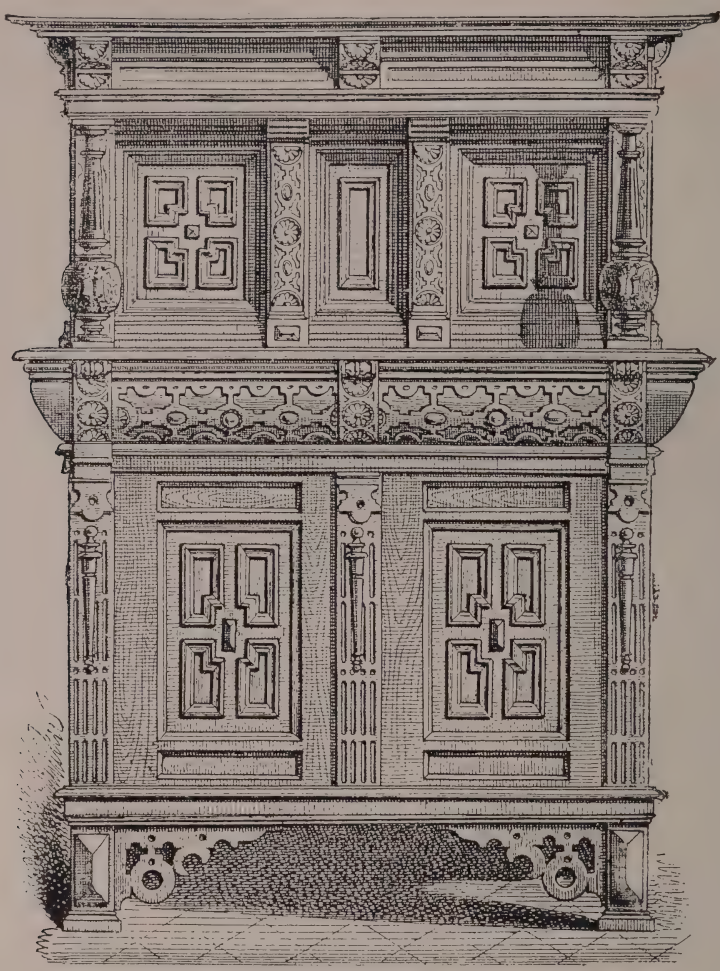


Fig. 262. Stipo fiammingo. Vienna, Collezione Liechtenstein.

Apostoli, dei Principi elettori, dei pianeti, della caccia, degli Svedesi, dei lanzichenecchi ecc. Le brocche di Kreussen sono per lo più di pasta molto scura; le figure a rilievo sono verniciate a smalto; i colori più comuni sono l'azzurro ed il giallo, ed il carnicino per il volto e le mani. Le forme sono più massicce che nelle stoviglie renane, ad eccezione delle brocche con beccuccio, che hanno il piede ed il collo di struttura più complicata. I collezionisti classificano le stoviglie tedesche non soltanto secondo il luogo d'origine ed i motivi dell'ornato plastico, ma anche secondo la forma e l'uso al quale paiono destinate. Esse separano le brocche da lutto, le brocche grige con ornati romboidali bianchi e neri, per lo più incisi, e

distinguono quelle di forme cilindriche da quelle foggiate a balaustro, o panciute, le brocche a becco e quelle ad anello od a salsiccia, formate da un tubo piegato in circolo e poggiato sopra un piede, le brocche simili alle zucche dei pellegrini, ed altre (fig. 264).

L'industria fittile, oltre al fabbricare stoviglie, forniva anche all'architettura,

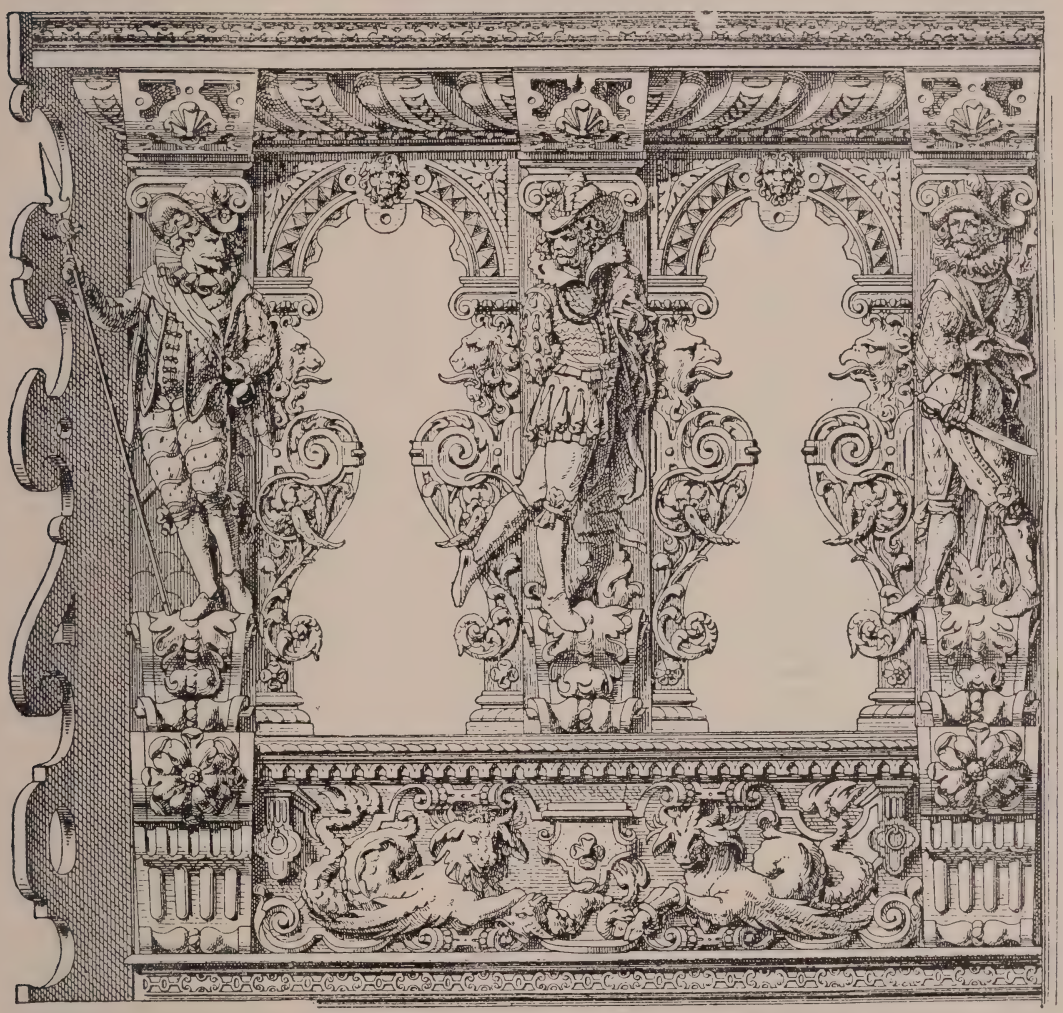


Fig. 263. Intagli nel Palazzo Comunale di Brema.

come già nel Medio Evo, piastrelle per pavimenti e per rivestire pareti, e produceva pure dei veri mobili, quali sono le grandi stufe alla tedesca. Le stufe di terracotta del secolo XVI e XVII, delle quali esistono tuttora alcuni esemplari nella Germania meridionale e specialmente nelle regioni alpine, per lo più sono costruite secondo una regola architettonica. Sopra un piedestallo, talora sostituito da figure poste agli angoli per sostegno, si eleva una costruzione a due piani rastremati, quasi sempre ornata di elementi architettonici, di cornici e di un fregio al sommo. Le piastrelle che le compongono, generalmente verniciate di verde, con-

tengono un ornamento plastico. A poco a poco al colore uniforme si sostituisce la policromia, ed all'ornato plastico, almeno nei riempimenti, l'ornato pittorico; ma i pilastri, le cornici ed i fregi al sommo conservano a lungo la forma plastica. Magnifiche stufe del secolo XVII, modellate nel 1626 da Adamo Vogt, e verniciate di nero, si vedono tuttora nel Palazzo Comunale di Augusta. Nella Svizzera invece, dove fiorì la stoviglieria di Winterthur, si hanno bellissimi esemplari di stufe policrome.

Nella seconda metà del secolo gli stipettai tedeschi ebbero a competere coi fiamminghi e con gli olandesi. Le opere di costoro si distinguono facilmente da un marchio di fabbrica, detto « la carota », che è un ornato in forma di ba-

Brocca cilindrica. Hirschvogel. Boccale renano.

Fig. 264. Boccali di maiolica tedeschi.

stoncello conico, con manico a palla, applicato ai pilastrini o ad altre parti dei mobili (fig. 262).

Le costruzioni in legno ed il costume di rivestire di legno le camere favorirono l'arte dell' intaglio, che potè far bella prova sia nei tavolati che nelle porte e negli armadi sporgenti dalle pareti. In generale le linee dei mobili intagliati concordano con le linee architettoniche. Dalle « Danze macabre » dell' Holbein vediamo che fino dal 1520 nelle sedie e nelle lettiere usavano le forme del Rinascimento. Verso la metà del secolo scompaiono le forme decorative gotiche; ma rimane del gotico l'esercizio dell'abilità tecnica. Il forte rilievo, i contrasti di luce e di ombra, gli elementi costruttivi separati dagli accessorii, ricordano lo stretto vincolo esistente nel periodo gotico tra l'architettura e la scoltura. Per i sostegni si usano piuttosto i pilastri che le colonne, che sono anche sostituite da erme o da cariatidi (fig. 263). I pannelli sono circondati da larghe cornici e per lo più riempiti da figure, alle quali nella seconda metà del secolo si sostituiscono cartocci o liste spezzate ad angolo retto. I lavori di intarsio e di impiallaciatura, a

giudicare dai modelli grafici di Pietro Flötner, vennero in uso assai presto, ma non prevalsero se non tra il secolo XVI e il XVII; in questo tempo vennero in moda anche i mobili composti di legni di vari colori, e l'ornato pittoresco sopraffece lo scultorio; le colonne e gli altri membri architettonici furono modellati sugli esemplari del Rinascimento italiano, con severità di stile non esente da secchezza.

Ma sarebbe errore il credere che l'indirizzo delle industrie artistiche tedesche sul principio del secolo XVII si riduca a questo ritorno al Rinascimento italiano. Nei Paesi Bassi e nella Germania settentrionale prevalse un'altra tendenza, fedele alla tradizione locale, che conservò il senso schietto, quasi aspro, della forma, e l'ossequio alle vere ragioni dell'intaglio. In generale, per quanto forte fosse stata l'influenza italiana, essa potè bensì modificare, ma non annullare la fantasia germanica, la quale non fu eclettica, nè si limitò ad accogliere alcuni elementi che le parvero più conformi all'indole sua, ma fu tutta pervasa dai nuovi esempi e dalle nuove forme. Tuttavia questi nuovi elementi non tardarono ad essere trasformati in modo consentaneo al genio nazionale, tanto che i Tedeschi possono a ragione considerarli come cosa loro. Essi non furono servili e meccanici copiatori, ma si sforzarono di elaborare liberamente la materia che loro si offriva, e in alcune opere migliori raggiunsero a meraviglia il proprio intento. E ciò che diciamo per il Rinascimento tedesco vale anche pel francese.

Fig. 265. S. Cecilia, di Stefano Maderna. Roma.

II.

# L'Arte nei secoli XVII e XVIII.

## A. — IL SECOLO XVII.

### 1. L'ARTE ITALIANA NEL SECOLO XVII.

#### *a)* Architettura e Scoltura.

Nel secolo XVII la storia d'Europa si svolge principalmente di là dalle Alpi; muta spesso, allora, il campo degli avvenimenti decisivi, ma sempre nelle terre transalpine. Nel settentrione si combattono le grandi battaglie, che decidono le sorti dei popoli; nel settentrione si sostituisce, si consolida la nuova monarchia, vana aspirazione degli Italiani del Rinascimento; nel settentrione la scienza si afferma più indipendente e si apre nuove vie che la conducono a scrutare negli abissi della natura, le rivelano il passato dell'umanità, e preparano il trionfo del vero; il settentrione finalmente conquista anche il primato dell'arte. Con ciò non vogliamo dire che venga meno in Italia ogni attività artistica; l'eredità del Rinascimento, la perfetta padronanza della forma, sono un patrimonio che non può consumarsi così presto; in fatto di bontà di gusto cortigianesco, gli Italiani hanno ancora molto da insegnare. L'arte italiana conserva la sua riputazione; per gli artisti l'Italia è tuttora la vera scuola di perfezionamento, utilissima, se non necessaria, all'educazione personale dell'artista. E gli artisti italiani continuano ad essere ricercati all'estero, sebbene in patria non manchi loro il lavoro. La fisonomia architettonica di certe città italiane, come Napoli e Palermo, data dalla fine del secolo XVI. Esse perderebbero gran parte del loro carattere, se si togliessero loro le opere di questo periodo. Ed anche in Roma molti monumenti che ne completano l'aspetto, come le fontane e gran parte dei palazzi e delle chiese, sorsero durante il pontificato di Sisto V (1585-1590), o poco dopo. Il Papato

non era più, come nel Medio Evo, una potenza universale, ed aveva anche perduto quel carattere nazionale che fu suo scopo durante il Rinascimento. Gli rimanevano fedeli i popoli latini ed una parte dei germanici. Era nullameno ancora una considerevole potenza politica, che imponeva il rispetto per la magnificenza. La Chiesa, consolidata nei suoi ordinamenti interni, si sentiva abbastanza forte per operare

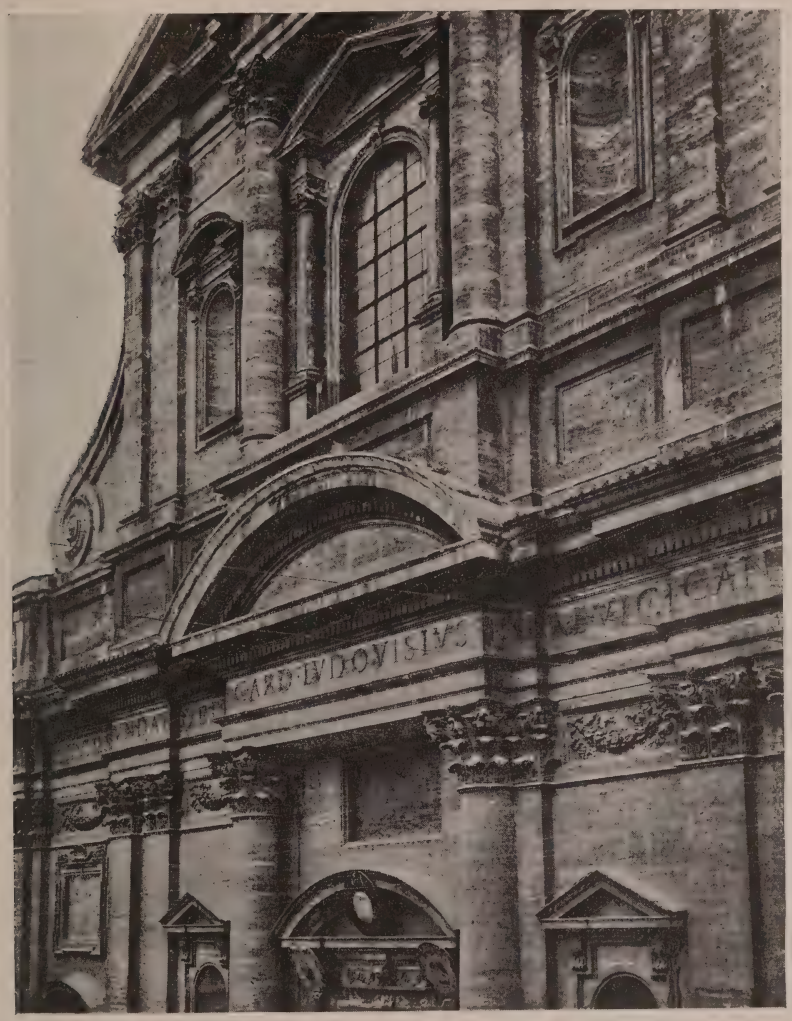



Fig. 266. Roma: Chiesa di S. Ignazio. Parte superiore della facciata.

sulla fantasia degli uomini, e per accrescere la propria autorità largheggiando di favore alle arti, confermandosi in gran parte al gusto dominante. Il popolo italiano non opponeva alcuna resistenza, intento come era unicamente alle cose della vita privata. Mentre nel settentrione si scrivevano terribili tragedie e fioriva la commedia di carattere, fondata sopra una sottile analisi psicologica, in Italia sorgeva il melodramma, la più complessa delle manifestazioni artistiche, in cui la musica non aveva quasi altro fine che il diletto dei sensi. E similmente, tanto il culto che l'arte

ecclesiastica, e specialmente l'architettura, cercarono l'effetto nelle forti impressioni elementari. È noto ad ognuno come gli architetti, coi potenti contrasti e con la profusione degli ornamenti, abbiano saputo adattare gli edifizi sacri alla pompa del culto, intesa a colpir fortemente le fantasie; il che non avrebbero potuto fare, se nell'architettura non fosse avvenuta nello stesso tempo una trasformazione analoga. Ogni forma e maniera d'arte ha la sua storia interna. Una volta stabilita una singola forma, o costituito un sistema di forme artistiche, le generazioni successive

Fig. 267. Roma: S. Agnese di Piazza Navona.

si affaticano a trarne tutti gli effetti di cui sono virtualmente capaci, a dedurre e mantenere in luce, quasi a sfruttare, tutte le possibili conseguenze. L'estrinsecarsi di questa intima forza vitale delle forme artistiche, il mutare dei mezzi d'espressione, che a poco a poco finiscono con l'essere affatto diversi da quelli di prima, la ricerca delle condizioni favorevoli e contrarie, inerenti alla tendenza dominante nello spirito dei tempi, la connessione tra l'evoluzione autonoma delle forme e la civiltà contemporanea considerata nel suo complesso, sono argomenti di indagine fecondissima, ma sommamente ardua od ingannevole.

Condizione necessaria dell'architettura sulla fine del secolo XVI è il sistema di regole stabili e chiare fissate dal Rinascimento. Questo sistema incontrò grande favore, perchè anche agli artisti poveri di fantasia consentiva di gareggiare coi grandi maestri. Ma di tali regole non si tardò a sentire l'oppressione, e a desiderare di affrancarsene. Di questo mutamento del gusto dominante si ha il

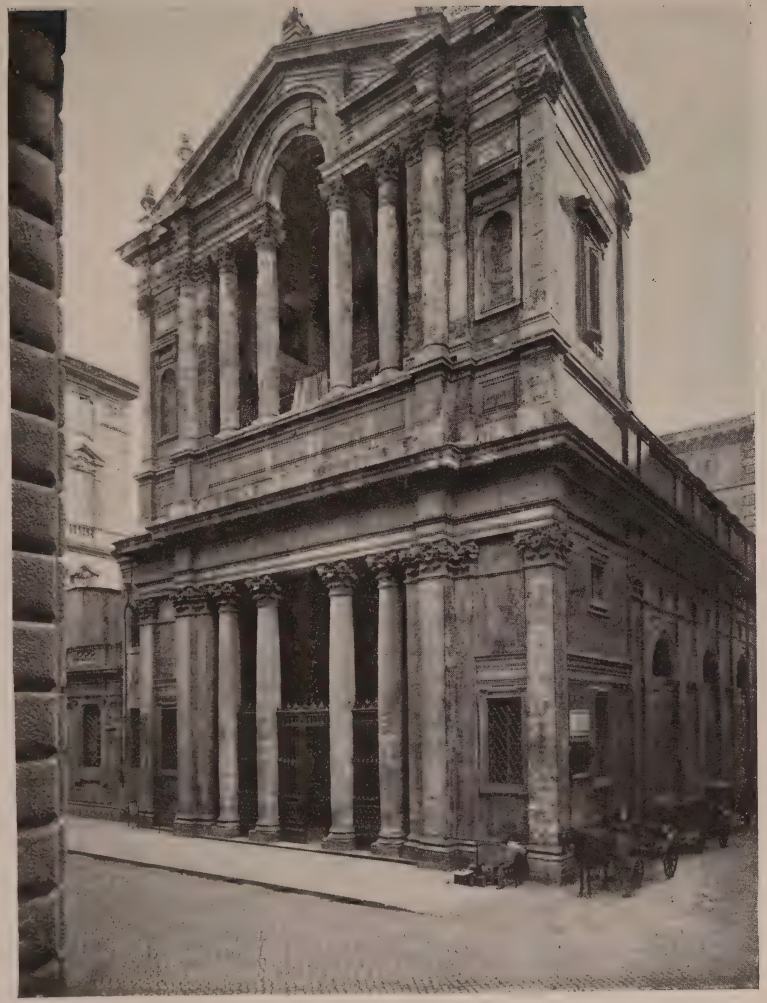


Fig. 268. Roma: Facciata di S. Maria in Via Lata.

Fig. 269. Roma: Facciata e cupola di S. Andrea della Valle.

primo indizio evidente, e notevolissimo, nella grandiosa cupola di S. Pietro in Vaticano. Questa costruzione presentava difficili problemi, che stimolavano la fantasia degli artisti a cercare nuove ed audaci soluzioni ed effetti più maravigliosi. Gli architetti che vennero dopo Michelangelo accrebbero la mole degli edifizi, si preoccuparono dell'effetto potente, e si sforzarono di trarre dagli elementi puramente

Fig. 270. Roma: S. Maria Maggiore. Parte centrale della facciata.

costruttivi il maggior effetto scenografico. La tendenza decorativa e pittoresca, che dà la massima importanza all'effetto dello spazio, e sacrifica anche l'armonia delle proporzioni per ottenere forti contrasti che colpiscano la vista, acquista il dominio dell'architettura; ed a ciò contribuisce l'indole della civiltà contemporanea.

**Lo stile barocco.** — Nel piano delle chiese il tipo prevalente è costituito da una grande navata mediana fiancheggiata da cappelle o da anguste navate laterali, separate da quella di mezzo, non da colonne, ma da pilastri di struttura compli-

cata. La navata traversale di rado oltrepassa la linea dei muri longitudinali. All'incrocio sorge di regola una cupola. Gran parte dell'effetto risulta dalla decorazione della vòlta, per lo più a botte; ai cassettoni, che dànno un aspetto così maestoso e severo all'interno di S. Pietro, nel periodo più tardo si sostituiscono le cornici di stucco, che dividono la vòlta in campi di varia forma, riempiti di pitture, ciò

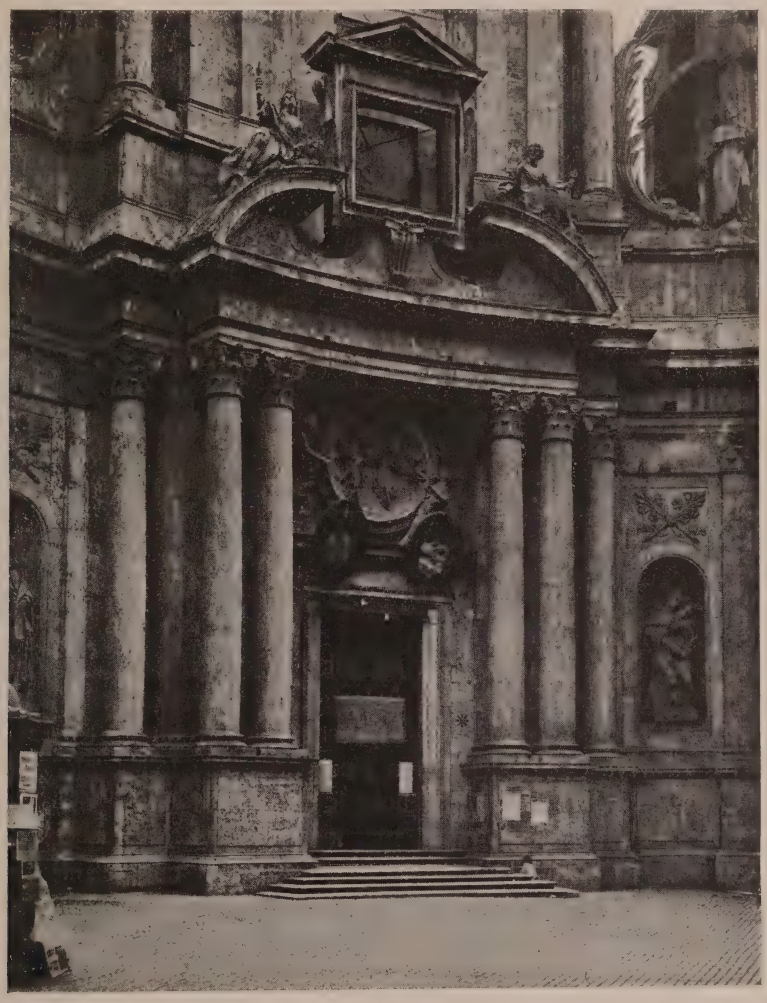


Fig. 271. Roma: Parte della facciata di S. Marcello.

che offre occasione ai pittori di dar prova della loro valentìa nel dipingere vòlte e cupole. L'effetto pittoresco prodotto nell'interno delle chiese dalla decorazione policroma, dai giuochi di prospettiva e con la distribuzione della luce, non poteva ottenersi nelle facciate. Tuttavia anche in queste si osserva lo studio dei contrasti di luce e d'ombra. La facciata è intesa come uno scenario decorativo, un edifizio piramidale di una sola parete, senza alcun nesso organico con l'interno. Il massimo sfoggio di forza e di ricchezza è nella parte di mezzo. Verticalmente la facciata è scompartita da sostegni, che per lo più nell'ordine inferiore sono costituiti da

Fig. 272. Roma: Loggiato di S. Pietro, del Bernini.

colonne rafforzate da mezze colonne e da pilastri, e nell'ordine superiore da pilastri. A collegare il piano inferiore più largo col superiore, che è più stretto, si pongono ai due lati volute (già apparse nel sec. XV) od altri artifizi. Gli scomparti sono occupati e ravvivati da nicchie con ricche cornici; le singole parti della facciata ora sporgono ora rientrano, producendo varietà di luci e di ombre; la linea orizzontale della facciata non è retta ma leggermente incurvata, e talora a più d'una curva. Anche nella pianta dei campanili e delle cupole si vedono forme ovali e forti curve. Si ottiene così una illusione prospettica nel senso della distanza, una maggiore apparenza di ricchezza, ed una espressione di forza, di vita, di fervore. Roma è la culla del nuovo stile, di cui il padre è Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), collaboratore e successore di Michelangelo nella fabbrica di S. Pietro. Dopo aver scritto il suo trattato dei cinque ordini noto a tutto il mondo, che è la norma teorica del puro Rinascimento, egli cominciò nel 1568 la chiesa del Gesù di Roma, già altrove menzionata, che divenne il tipo dell'architettura ecclesiastica barocca.

Col nome di barocco si designa comunemente lo stile architettonico dominante in Italia nel secolo XVII. Finchè il vocabolo si applica ad edifizi italiani, o ad edifizi di altri paesi costruiti all'italiana, non c'è nulla a ridire. Ma bisogna evitare di classificar senz'altro nel barocco tutta l'architettura europea del secolo XVII, e d'altra parte è da guardare altresì ai limiti di tempo, perchè hanno del barocco anche non poche fabbriche del secolo seguente. Comunque, oramai non è più lecito

attribuire al vocabolo un significato odioso e dispregiativo, come ingiustamente fecero coloro che primi lo usarono. In primo luogo il barocco esprime a meraviglia l'indole ed il modo di sentire del suo tempo, e per questa ragione non può essere trascurato dallo storico; in secondo, questo stile vanta non poche insigni creazioni, specialmente chiese o facciate di chiese (S. Susanna, di Carlo Maderna; S. Ignazio, dell'Algardi (fig. 266); S. Carlo alle quattro fontane e S. Agnese di Piazza Navona, del Borromini (fig. 267); S. Maria della Pace e S. Maria in Via Lata, di Pietro Berrettini da Cortona (fig. 268); S. Andrea della Valle (fig. 269) e S. Maria in Campitelli, di Carlo Rainaldi; i Ss. Domenico e Sisto, di Vincenzo della Greca; S. Carlo a Catinari, di G. B. Soria; la facciata di S. Maria Maggiore, di Ferdinando Fuga (fig. 270); S. Marcello, di Carlo Fontana (fig. 271) ed altre chiese di Roma, alle quali non si può disconoscere un grandioso effetto decorativo.

**Gli architetti del barocco ed il Bernini.** — Tra la numerosa schiera di artisti di Roma, la quale conta Giacomo della Porta (1541-1604), che terminò il Gesù dopo la morte del Vignola, Carlo Maderna (1556-1639), che legò perpetuamente il suo nome al compimento di S. Pietro, Francesco Borromini (1599-1667), il più temerario seguace della nuova scuola, Domenico Fontana, altri nominati più su, ed altri ancora, emerge di gran lunga il napoletano Lorenzo Bernini (1598-1680), il maggiore artista del suo tempo. Della grandissima riputazione del « cavalier Ber-

Fig. 273. Roma: Palazzo Barberini.

nino » è prova il suo soggiorno a Parigi, dove fu chiamato dal Colbert (1665) per dar consigli sulla fabbrica del Louvre. Come architetto egli dimostrò una straordinaria grandiosità; i colonnati della piazza di S. Pietro (fig. 272), il Palazzo Barberini (fig. 273), Montecitorio, la Scala Regia in Vaticano dimostrano quali grandiosi effetti egli sapesse trarre dal sapiente calcolo delle linee prospettiche.

Fig. 274. Bernini: Busto del card. Scipione Borghese. Roma, Galleria Borghese.

Il tabernacolo, invece, e la cattedra di S. Pietro non sono in sostanza che opere decorative; il tabernacolo anzi può considerarsi un ingrandimento colossale di una antica forma di ciborio e di colonne.

La fama del Bernini come architetto è superata da quella ch'egli gode come scultore. Nella scoltura egli infatti lasciò più durevoli traccie di sè, anzi decise per molto tempo dell'indirizzo dell'arte. Della scoltura trattò con uguale maestria tutte le forme, imprimendovi il suggello della sua tecnica prodigiosa e della sua indole appassionata. Egli scolpì busti (il Montoja, il card. Ginnasi, il card. Scipione Borghese -

Fig. 275. Bernini: Apollo e Dafne. Roma, Galleria Borghese.

fig. 274 -, Francesco I d'Este, la Bonarelli, Luigi XIV, il cardinal Richelieu), statue equestri (statua di Costantino nella Scala Regia e di Luigi XIV a Versailles), soggetti mitologici (il Ratto di Proserpina, e Apollo e Dafne - fig. 275 - nella villa

Borghese) e soggetti cristiani (Estasi di S. Teresa in S. Maria della Vittoria, S. Bibiana, S. Longino in S. Pietro, la B. Ludovica Albertoni in S. Francesco a Ripa); innalzò molti monumenti sepolcrali (quello d'Alessandro VII e quello più celebre d'Urbano VIII in S. Pietro, con evidente derivazione da Michelangelo), ed ornò le piazze romane di fontane monumentali, delle quali alcune, come quella di Piazza Navona (fig. 276) e quella del Tritone in Piazza Barberini, sono tra le meraviglie caratteristiche della città eterna. Nel Bernini è da ammirare al pari la

Fig. 276. Roma: Piazza Navona. Fontana dei Quattro Fiumi.

grandiosa produttività e la perfezione tecnica. Artista precoce, queste doti egli ebbe da natura, e le accrebbe con lo studio delle sculture romane dei tempi più tardi. Ma l'indole sua lo fece anche unilaterale; egli cercò sempre e sopratutto gli effetti sensuali. Le sue donne hanno carni troppo morbide e floride; la muscolatura maschile è esagerata, e l'effetto è accresciuto, non senza artifizio, dal contrasto tra le figure maschili e femminili, giovani e vecchie, spesso accompagnate.

Il genio personale del Bernini ebbe favorevole lo spirito del suo tempo. Le allegorie erano già state uno dei motivi prediletti dal Rinascimento. Il rifiorire della vita ecclesiastica le promosse, volgendole alle personificazioni cristiane. La scultura glorificò le « Virtù » cristiane, e le rappresentò trionfanti sui vizi opposti. Questa tendenza allegorico-cristiana fu un omaggio al Rinascimento, e mantenne in vigore l'ispirazione classica. Ma a queste figure astratte mancava la vita; perciò prevalse il puro formalismo, e per mascherare la vanità e freddezza del sog-

getto, talora si ricorse all'esagerazione delle forme esterne. Nel secolo XVII il naturalismo si affermò anche nella pittura italiana, nè la scoltura poteva sottrarsi al contagio. Ma gli artisti non seppero rinunziare, per amor dell'effetto, ad una certa mascheratura ideale. Avvenne così un compromesso. La sostanza delle figure, cioè

Fig. 277. Roma: Basilica Vaticana. Monumento di Leone XI, dell'Algardi.

le teste e le proporzioni, sono conformi al vero; ma negli atteggiamenti, nei movimenti, nelle pieghe svolazzanti delle vesti il vero è esagerato, per produrre un effetto ideale. La scoltura deriva le sue leggi non dalla sua natura, ma dalla pittura o dagli artifizi del teatro, che nel secolo XVII era divenuto una vera passione, tanto da influire anche sull'architettura sacra e perfino sul culto. Senza dubbio questa scoltura produce un grande effetto decorativo, ma perde alquanto del suo valore se la si considera puramente come scoltura. L'esagerazione del movimento e dell'espressione, che giunge fino alla violenza, può sorprendere lo spettatore; ma chi osserva con animo pacato vi scorge un *pathos* specialmente formale.

Poche opere e pochi artisti sono esenti da tale *sovraeccitazione*. Comunque, tra i seguaci del Bernini furono celebrati in Roma Alessandro Algardi, Stefano Maderna, Giuseppe Mazzuoli, Francesco Mochi, Andrea Bolgi, Giov. Antonio Mari, Antonio Raggi, Ercole Ferrata (fig. 278), Giuseppe Peroni, Giuseppe Rusconi, Bernardino Cametti e infiniti altri. I loro ritratti sopra i sepolcri sono spesso figure nobili e

Fig. 278. Ercole Ferrata: Monumento del card. Falconieri. Roma, S. Giovanni dei Fiorentini.

dignitose (sepolcri Altieri, del Mazzuoli - fig. 279 -; di Gregorio XIII, del Rusconi; di Leone XI, dell'Algardi - fig. 277 -; Muti, del Cametti - fig. 280). Anche certe statue di santi, ad es. la santa Cecilia di Stefano Maderna (1571-1636), nella chiesa dello stesso nome (fig. 265), commovente figura di giovine martire, lasciano in chi le vede una impressione durevole. Francesco Duquesnoy, detto comunemente il Fiammingo (1594-1644), forse perchè straniero, si mantenne immune dal manierismo. I suoi amabili gruppi di fanciulli, la sua santa Susanna in S. Maria di Loreto, il suo s. Andrea in S. Pietro, sono opere che non oltrepassano i limiti di un natu-

Fig. 279. Roma: S. Maria in Campitelli. Particolare del sepolcro Altieri, del Mazzuoli.

Fig. 280. Roma: S. Marcello. Sepolcro di Maria Colomba Muti, del Cametti.

ralismo sano, forse un po' aspro, e sopratutto sono vere statue. Ma per la maggior parte degli artisti italiani, e per molti francesi, lo stile berniniano fu per lungo tempo la perfezione dell'arte.

Gli occhi di tutta Italia e di molta parte d'Europa furono allora, come nei due secoli anteriori, rivolti a Roma; ma non è a credere che tutta la vita artistica

Fig. 281. Palermo: Compagnia di S. Lorenzo. La Carità, di Giacomo Serpotta.

fosse accentrata là. Mai anzi come allora gli artisti italiani d'ogni grande come d'ogni piccola città lavorarono con più sicura mano e più sicuro gusto. L'arte *di provincia*, si può dire, scomparve e fece posto ad un'arte veramente *nazionale*. Meno grandi degli scultori romani non furono infatti, specialmente per spirito decorativo, Andrea Brustolon a Venezia e Giacomo Serpotta a Palermo (fig. 281), nè minori architetti Guarino Guarini a Torino, Francesco Maria Ricchini a Milano (fig. 283), Baldassarre Longhena a Venezia (fig. 282), Bartolomeo Provaglia a Bologna, G. B. Aleotti a Ferrara e a Parma (fig. 284).

Fig. 282. Venezia: Palazzo Pesaro, del Longhena, sul Canal Grande.

Fig. 283. Milano: Cortile del Palazzo di Brera, di F. M. Ricchini.

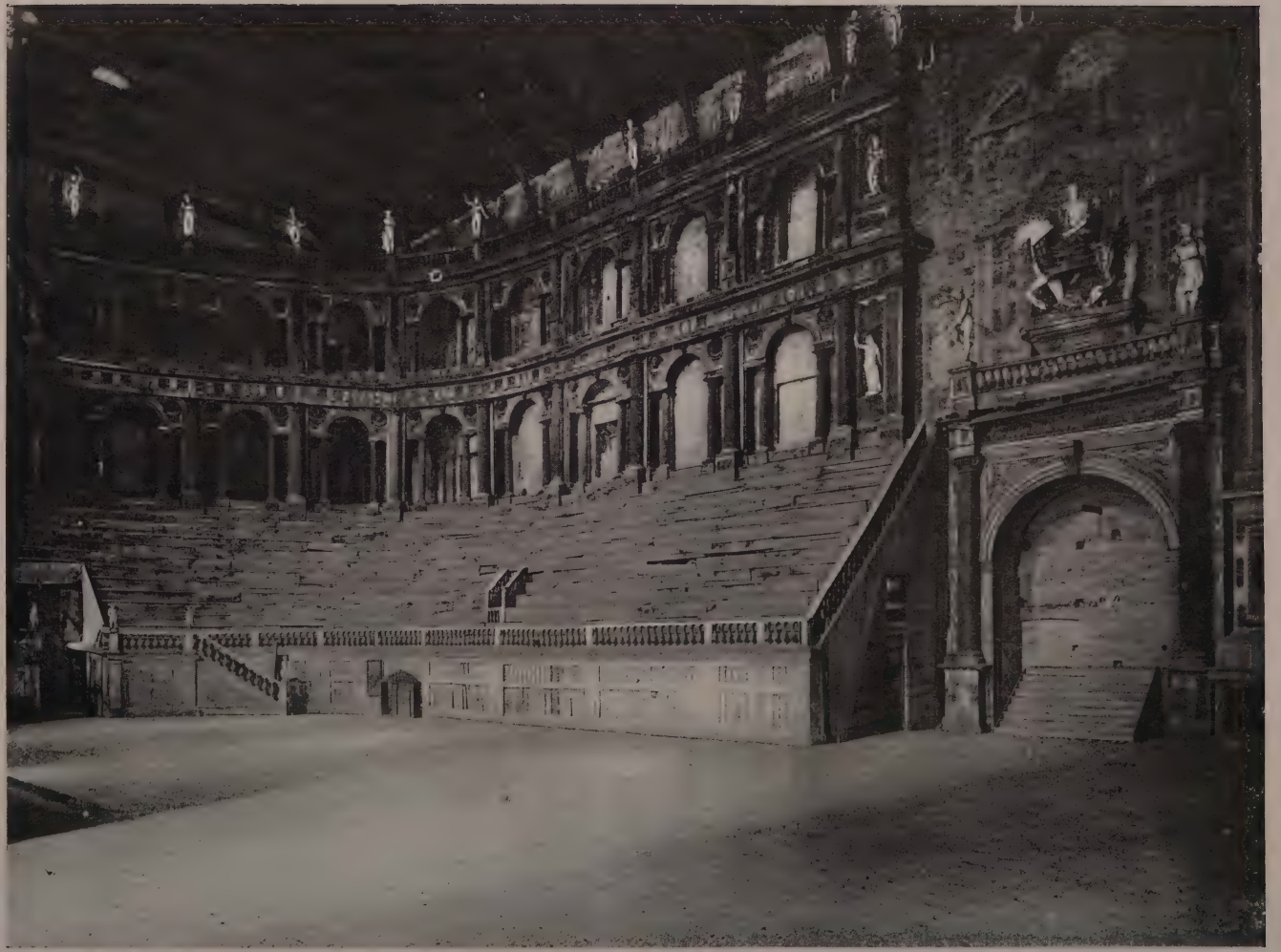


Fig. 284. Parma: Teatro Farnese, di G. B. Aleotti.

### *b)* Pittura.

Chi considera l'origine degli architetti e degli scultori romani del secolo XVII, vede con meraviglia che i nativi di Roma sono pochissimi. Molti, e dei migliori, vennero dall'alta Italia o dall'Italia meridionale; alcuni poi tra gli scultori più operosi vennero di Francia. Anche la pittura romana deve la sua salvezza ai provinciali. Nelle città lombarde il manierismo non aveva posto radice; il colore era tuttora considerato come efficacissimo mezzo di espressione, e la pittura era fedele nelle

Fig. 285. Michelangelo da Caravaggio: Suonatrice. Vienna, Galleria Liechtenstein.

ragioni dell'indole sua. Questa era anche la condizione determinante dei soggetti e delle forme. I pittori dell'alta Italia valevano specialmente nei quadri di cavalletto; ponevano ogni loro studio non nella pompa dei soggetti, ma nella perfetta esecuzione; studiavano accuratamente il vero e gli effetti di colore. Essi possedevano tutte le qualità di cui difettava l'arte romana; nessuno meglio di loro poteva infondere in essa un alito di vita nuova. Ed anche a Roma il puro e formale idealismo, povero di mezzi di espressione, cominciava a parere stucchevole. I tempi mutati volevano un'arte più vigorosa, che meglio sapesse rappresentare i sentimenti nella loro realtà. Il popolo italiano, appunto perchè era ridotto a non occuparsi che della vita privata, voleva far valere le sue ragioni anche nell'arte; nè

erano, del resto, soltanto i popolani sazi e tediati dalla grande pittura decorativa, ma anche le persone colte. Così accadeva che talora si preferisse, ad una grande composizione, veder dipinta una bottiglia di vetro specchiante fedelmente gli oggetti circostanti. L'oggetto era per sè insignificante, ma era un frammento di verità pura e semplice, nel quale la pittura poteva dar prova di quanto valesse.

Fig. 286. Michelangelo da Caravaggio: Deposizione. Roma, Pinacoteca Vaticana.

L'uomo che portò a Roma queste novità fu Michelangelo Merisi (1569-1609) detto il Caravaggio dal suo luogo nativo, nella provincia di Bergamo. Insieme coi Carracci egli sta a capo delle nuove generazioni.

Un sonetto adulatorio di Agostino Carracci, nel quale il poeta, dopo avere enumerato i meriti particolari dei vecchi maestri, conchiude col riconoscerli radunati nel suo collega Niccolò dell'Abate, fu causa che erroneamente si ritenesse il Caravaggio come l'antitesi dei Carracci. Si diceva che egli professava il puro na-

Fig. 287. Agostino Carracci: Galatea. Roma, Palazzo Farnese.

turalismo, mentre secondo i Carracci non c'era salute per la pittura se non nella selezione di ciò che avevano di meglio i grandi artisti, cioè nell'eclettismo. In realtà sia i Carracci che il Caravaggio avevano il culto della natura, cercavano nella forma la verità e riconoscevano la grande importanza del colore. Furono emuli che seguirono vie molto vicine. Se si prende il naturalismo come segnacolo in vessillo di un partito artistico, come si spiega che Guido Reni, uno dei duci

Fig. 288. Annibale Carracci: Madonna del Silenzio. Parigi, Louvre.

del partito opposto, dipingendo il suo Bacco (Dresda) facesse opera che può stare a riscontro col Ganimede di Rembrandt, dipinto naturalistico per eccellenza? Come si spiega la leggenda della Madonna giovine, dello stesso autore (Pietroburgo, Ermitage), intenta con le ancelle del tempio a cucire le vesti sacerdotali, quadro che ritrae nè più nè meno che un laboratorio di cucitrici? Tra gli artisti non c'è differenza che di temperamento e di evoluzione personale. Sullo stile poi influisce anche il soggetto e la forma d'arte che hanno da trattare. Nella pittura decorativa, negli affreschi dei palazzi e delle chiese, la maniera tradizionale potè in parte sopravvivere; gli antichi modelli e gli antichi maestri costituivano un precedente ed una norma, assai più che nella pittura di cavalletto. I conflitti, dei quali abbiamo notizia dai contemporanei, erano più di persone che di cose; procedevano più dalla gelosia e dall'invidia degli artisti, che da un intimo antagonismo nel modo di concepire e plasmare la materia artistica. Questi conflitti sorsero e si inasprirono prima a Roma e poi a Napoli.

Fig. 289. Guido Reni: La Strage degli Innocenti. Bologna, Pinacoteca.

Il Caravaggio, cresciuto alla scuola dei Veneziani, venne a Roma nel 1599, e v'introdusse la pittura di costume, il quadro di una o poche figure, le scene della vita popolare, piacevoli sopratutto per la squisita e franca esecuzione pittorica. Cose tutte veneziane sono la Suonatrice di liuto della Galleria Liechtenstein di Vienna (fig. 285). Sembrano figure staccate da qualcuno dei noti « Concerti » veneziani, ed anche nel colorito si avvicinano ai grandi maestri di Venezia. Ma il Caravaggio, spinto senza dubbio dalla sua indole focosa, bizzarra ed appassionata, non tardò a volgersi di preferenza agli aspetti oscuri della vita, a dipingere figure truci, animate da sentimenti violenti o malvagi. I « Giuocatori di frodo » già nella Galleria Sciarra (altro esemplare a Dresda) sono il più noto esempio di queste faccie sinistre, dipinte con meravigliosa verità ed efficacia. Perfino nei molti suoi quadri sacri egli non potè vincere questa sua tendenza a ritrarre con la massima forza ciò che ha di aspro e triste la vita. La Morte della Madonna nel Louvre e la Deposizione della Galleria

AURORA — AFFRESCO DI GUIDO RENI.

(Roma, Palazzo Rospigliosi).

Fig. 290. Simone da Pesaro: Sacra Famiglia. Milano, Brera.

Fig. 291. Ludovico Carracci: Madonna « degli Scalzi ». Bologna, Pinacoteca.

Vaticana (fig. 286) ci fanno vedere la realtà immediata, con crudezza inesorabile. Nei soggetti biblici il Caravaggio ritrae casi della vita quotidiana, sceglie i suoi tipi nell'infima plebe, e non rifugge dalle fattezze ignobili. Nello stesso tempo anche

Fig. 292. Domenichino: Comunione di san Girolamo. Roma, Vaticano.

il suo senso del colore si trasforma. Nelle opere dei suoi primi tempi egli ha il colorito pastoso dei Veneziani; più tardi si volge alla cosidetta « luce di cantina » e getta paurose striscie di luce violenta su fondo oscuro. Con questi forti lumi dall'alto al basso egli ottenne senza dubbio mirabili effetti, ciò che gli valse innumerevoli

imitatori; ma così, quando pareva debellato il manierismo plastico ideale, ne creò un altro non meno fatale all'arte. Da lui infatti procedono i cosidetti *tenebrosi*.

In Roma il Caravaggio si trovò a contrastare con gli artisti bolognesi. Ludovico Carracci (1555-1619) in gioventù aveva studiato a fondo le opere del Correggio e degli ultimi Veneziani; ritornato in patria, iniziò agli stessi studi i cugini Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609). Tutti tre, uniti strettamente non tanto dalla parentela, che risaliva ai loro nonni, quanto dalla conformità di tendenze e di fini, integrandosi per indole l'un l'altro, cominciarono a lavorare insieme a Bologna (affreschi mitologici e storici in vari palazzi), e secondo il costume del tempo fondarono l'Accademia degli Incamminati, tosto divenuta una scuola efficacissima d'arte ed una norma per gli artisti venuti dopo. E qui appare la differenza tra il Caravaggio e i Carracci. Il Caravaggio non mirava che al successo del momento e si contentava di contrapporre le sue opere a quelle dei manieristi; l'intento dei Carracci era più vasto e più sistematico; essi si proponevano di elevare o migliorare durevolmente l'educazione degli artisti. Ma nelle loro opere personali erano sopratutto pittori, e per lo più traevano i loro soggetti immediatamente dalla vita reale. Annibale Carracci si dedicò anche all'incisione all'acquaforte, dal lato pittorico molto più efficace che non l'incisione in rame, coltivata da Agostino, il quale ritrasse scene di strada bolognesi e dipinse paesaggi. Anche nei quadri di figura i Carracci manifestano la loro tendenza naturalistica. L'Ultima comunione di s. Girolamo, di Agostino Carracci (Pinacoteca di Bologna), piace per la viva espressione delle figure accessorie, che sono veri ritratti; il s. Rocco che dispensa elemosine, di Annibale (Galleria di Dresda), rappresenta con somma verità il dolore fisico. E se negli affreschi non appare così forte il naturalismo, ciò dipende dalla natura di questa forma d'arte. Tuttavia l'operosità dei Carracci fu rivolta specialmente agli affreschi, dai quali più che da altre opere ebbero fama.

Fig. 293. Giuseppe Ribera: S. Agnese. Dresda, Galleria.

La protezione del cardinal Farnese chiamò i Carracci a Roma, dove dipinsero a fresco nel Palazzo Farnese. Ludovico ritornò presto a Bologna; Agostino, dopo aver dipinto qualche tratto di vòlte e pareti (fig. 287), interruppe il lavoro e si trasferì a Parma; l'opera fu compiuta da Annibale, al quale comunemente è attribuita. Nelle parti decorative si vede che egli ebbe presente la vòlta della Cappella Sistina. Nelle figurazioni mitologiche, che rappresentano la potenza dell'Amore

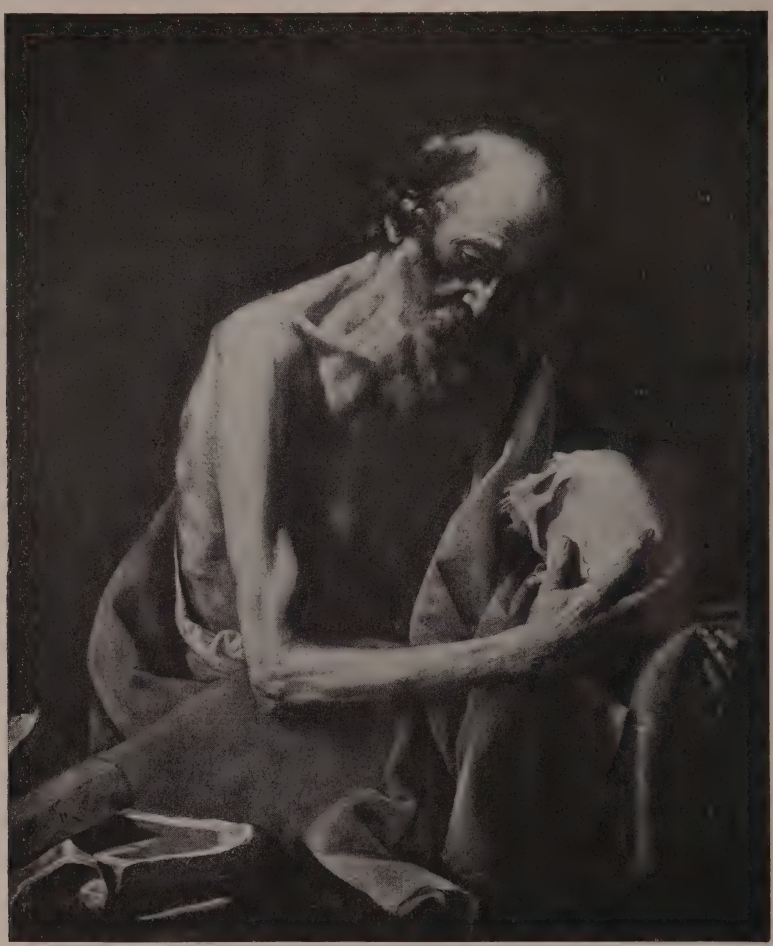


Fig. 294. Giuseppe Ribera: S. Girolamo. Milano, Brera.

sugli Dei, gli eroi e gli uomini, il colorito e il contrasto tra le forme gagliarde degli uomini e le floride carni delle donne dimostrano che anche i Carracci a poco a poco cedettero al gusto degli effetti sensuali. Ma quanto a splendore decorativo non c'è forse nulla che uguagli questi affreschi. Tra i molti dipinti sacri e quadri d'altare che uscirono dall'officina dei Carracci i migliori sono quelli di ispirazione elegiaca, come le Marie al sepolcro (Galleria Nazionale di Londra), o di intonazione lievemente scherzevole, come il così detto Silenzio del Louvre (fig. 288). Il piccolo san Giovanni tocca sorridendo Gesù Bambino che dorme. La Madonna,

la cui testa rivela lo studio del Correggio, col dito sulla bocca gli ordina di tacere. L'uno e l'altro quadro sono di Annibale, il quale fu se non il più valente certo il più operoso ed il più celebre dei tre. Comunque, Ludovico assurse ad una grande altezza con la Madonna « degli Scalzi » (fig. 291), quadro adorabile per semplicità di composizione, soavità di sentimento, dolcezza veramente celestiale di colore svolto su toni di viola.

All'Accademia di Bologna debbono la loro educazione parecchi eccellenti pit-

Fig. 295. Francesco Albani: Danza degli Amori. Milano, Brera.

tori, che operarono specialmente a Roma e vi acquistarono fama. E torna ad onore dell'ottimo metodo dell'Accademia il fatto che questi pittori non perdettero la loro libertà e la loro personalità artistica.

Tra di loro primeggia senza contrasto Guido Reni (1575-1642). Purtroppo, amante come egli era dei piaceri della vita e del lavorare a suo comodo, il Reni non corrispose in tutto alle aspettazioni suscitate dai suoi primi saggi giovanili. A Roma, dove fu più volte (la prima volta nel 1590), egli dipinse il suo capolavoro, che è pure il capolavoro d'un'arte affatto nuova, cioè la vòlta nel casino del Palazzo Rospigliosi sul Quirinale. L'Aurora, spargendo rose a piene mani, precede il carro di Febo circondato dalle Ore, ed annunzia il giorno (Tav. XIV).

Ritornato a Bologna, Guido si dedicò principalmente alla pittura di cavalletto, cadendo in una maniera sempre più negletta. In generale i suoi primi quadri d'altare, come il doppio quadro della Pietà nella Pinacoteca di Bologna, sono prege-

voli per il colorito caldo e vigoroso e per la bene studiata composizione; ma nei quadri de' suoi ultimi tempi è rara una composizione un po' ampia e serrata. Tuttavia egli è sempre abile, ed anche popolare, perchè nell'arte sua seppe esprimere a meraviglia l'indole del tempo, che anche nelle cose attinenti alla chiesa prediligeva una certa morbida sensualità, una sentimentalità un po' esagerata.

Fig. 296. Alessandro Tiarini: Cristo deposto Bologna, Pinacoteca.

Piacevano a lui ed a' suoi contemporanei i Cristi dagli occhi languidi e dall'espressione teneramente spasimante — qual differenza dalle vigorose teste di Cristo dipinte dal Dürer! — le Madonne addolorate, i ritratti a mezza figura di donne ideali, ai quali si dava variamente il nome di Maria, di Sibille, di Cleopatra ecc. Essi ricordano i ritratti di bellezze femminili dei Veneziani, ma hanno di più una nota sentimentale. Due sono i tipi delle sue teste femminili. Da principio egli preferì una delicatezza di lineamenti e di colore quasi malaticcia; più tardi si compiacque delle larghe fattezze della testa di Niobe (fig. 289). Ma il colorito grigiastro prevalente

Fig. 297. Guercino: Il ripudio di Agar. Milano, Brera.

nelle sue ultime opere ne indebolisce alquanto l'espressione. In ogni periodo, però, quando la necessità di far ritratti lo riattirò al vero, fece cose mirabili, come il Domenicano degli Uffizi o l'effigie della propria Madre, nella Pinacoteca di Bologna. Del grande successo del Reni è prova la folla di pittori che lo scelsero a maestro, fra i quali ricorderemo Emilio Savonanzi (1580-1660), Gian Giacomo Sementi (n. 1580), Giov. Francesco Gessi (1588-1649), Giov. Batt. Bolognini (1612-1689), Simone Cantarini detto Simone da Pesaro (1612-1648, fig. 290), l'elegantissimo

Fig. 298. Carlo Cignani: Giuseppe e la moglie di Putifarre. Dresda, Galleria

ritrattista Pier Francesco Cittadini (1626-1693) e quel Guido Canlassi detto Cagnacci (1601-1681) al quale appartiene la giovine Sibilla che nella Galleria Barberini a Roma è creduta ritratto di Beatrice Cenci e assegnata a Guido Reni!

Quanto ad ingegno naturale Domenico Zampieri detto il Domenichino (1581-1641) è inferiore al suo condiscepolo Guido Reni, ma lo supera per semplicità, per costante diligenza e coscienziosa assiduità al lavoro. Anche il Domenichino lavorò molto a fresco in Roma, generosamente protetto dai Borghese. Gli affreschi della cupola di S. Andrea della Valle coi quattro Evangelisti sono in tutto concepiti nello stile monumentale del Cinquecento; nelle pitture murali di S. Luigi (storie della vita di s. Cecilia), e sopratutto nelle storie della vita di s. Nilo, dipinte nella badia di Grottaferrata presso Roma, lo Zampieri si rivela acuto osservatore del

vero e vivace narratore. Somma diligenza, tanto nella composizione che nelle singole figure, si osserva anche nel più celebre dei suoi quadri d'altare, l'Ultima comunione di s. Girolamo, nella Galleria Vaticana (fig. 292). Egli ebbe presente il quadro dello stesso soggetto di Agostino Carracci, ma dimostrò maggior acume nella composizione, che è più calma e solenne. Nel ritrarre l'antichità il Domenichino

Fig. 299. Cristofano Allori: Giuditta. Firenze, Galleria Pitti.

non corre dietro alle forme classiche, ma si attiene ad un sano ed ingenuo realismo. Nella Caccia di Diana della Galleria Borghese, dipinta dal 1625 al 1630, egli ci presenta una schiera di fanciulle sul fiore dell'adolescenza, che si sono radunate in una bellissima campagna a gareggiar dell'arco ed a bagnarsi, e in questo idilliaco passatempo sono sorprese da due importuni. Anche per la composizione e il colore questa pittura è tra le migliori del maestro.

A Roma continuarono a prevalere i discepoli e i seguaci dei Carracci. Non così a Napoli, quantunque vi fossero protetti dai vicerè spagnuoli che li invitarono alla grande impresa di decorare la Cappella del Tesoro del Duomo. Guido Reni e il Domenichino furono fieramente avversati dai colleghi napoletani. Guido se

ne partì lasciando a mezzo il lavoro; il Domenichino vi rimase più a lungo, ma morì prima di aver compiuto gli affreschi della cupola. C'era una vera e propria camorra per escludere la concorrenza dei forestieri. Anche in questo caso dunque la lotta ebbe origine da animosità personali; ma non è tuttavia da escludere un antagonismo di idee artistiche. Un felice istinto decise il Caravaggio, costretto nel 1606 a partire da Roma dove aveva commesso un omicidio, a trasferirsi a Napoli e nell'Italia meridionale. Ivi egli trovò una pittura affine alla sua. Non fu il Caravaggio a introdurre a Napoli il cosidetto naturalismo — del resto egli morì

Fig. 300. Matteo Rosselli: Trionfo di Davide. Firenze, Galleria Pitti.

nella miseria nel 1609 — ma certamente ciò che egli dipinse a Napoli fu un efficace contributo a quella scuola. A Napoli l'idealismo fondato sullo studio dell'antichità non fu mai bene accetto. Fino dal secolo XV i Napoletani dipinsero quadri che paiono fiamminghi. Ed è certo che ivi l'influenza fiamminga si manifestò più presto e più forte che nel resto d'Italia. Anche nel secolo XVII la pittura nell'Italia meridionale si attenne a questa tradizione; ma a Napoli propriamente non diede nessun pittore di grandissima fama.

Giuseppe Ribera (1589-1652) detto lo Spagnoletto è, tra i pittori che lavorarono a Napoli, meritamente il più famoso. Non intende bene l'importanza dello Spagnoletto chi lo qualifica senz'altro, secondo il criterio comune, come un seguace del naturalismo, definizione insufficiente non meno di quella di eclettici applicata

Fig. 301. Carlo Dolci: La Maddalena. Firenze, Galleria Uffizi.

Fig. 302. Cigoli: Deposizione. Firenze, Galleria Pitti.

ai Carracci. Molti suoi quadri rivelano lo studio del Correggio; in altri, come nella tanto espressiva Adorazione dei pastori del Louvre e nella Comunione degli

Fig. 303. Cerano: Madonna del Rosario. Milano, Brera.

Apostoli in S. Martino a Napoli, è da ammirare l'accuratezza della composizione. Ed anche quando egli segue la tendenza dominante, sia che dipinga visioni, come la Scala di Giacobbe nel Museo di Madrid, o martirii, come quello di s. Bartolomeo, pure a Madrid, o Madonne addolorate o Sante in estasi (fig. 293), o che

Fig. 304. Nuvoloni: Assunzione della Vergine. Milano, Brera.

Fig. 305. Daniele Crespi: La Cena degli Apostoli. Milano, Brera.

ritragga modelli volgari o vecchi santi, ossuti, pieni di grinze (fig. 294), o accentui la nota passionale e veemente, o dipinga tutto nero, egli è superiore alla maggior parte dei pittori della sua scuola per fermezza di disegno, severità di espressione ed impeto di ispirazione.

Fig. 306. Giovanni Lanfranco: Il Paradiso. Parma, Galleria.

I Carracci, Guido Reni, il Domenichino, il Caravaggio, il Ribera sono i maestri e duci della pittura italiana nel secolo XVII; ma, come in Italia oltre alle sedi principali dell'arte ce n'erano molte altre minori, così oltre ai maggiori maestri vi fu una schiera di pittori, i quali, se a dir vero non apersero nuove vie all'arte — ormai in Italia la pittura aveva compiuto il suo ciclo —, uno per uno però me-

ritano di essere conosciuti. Alcune loro opere non si possono non ricordare nell'enumerazione delle più insigni creazioni della pittura italiana. Parecchi pittori, che si provarono in varie forme dell'arte, tra molte opere mediocri e sbagliate, ne fecero qualcuna felicemente riuscita, che diede loro fama per tutto il secolo; in tutte le

Fig. 307. Sisto Badalocchio: S. Francesco. Parma, Galleria.

scuole c'era una grande operosità, e sorgevano aspre lotte, suscitate dalla gelosia e dall'invidia. Gli artisti di rado interpretavano idee popolari; al contrario si gloriavano delle proprie « invenzioni », vivevano in un mondo loro proprio, ed alla gente non chiedevano che ammirazione, e talora l'ottenevano.

Nella patria dei Carracci la pittura si mantenne a lungo in fiore. Francesco

Albani (1578-1660), figlio di un ricco setaiuolo e condiscepolo di Guido Reni e del Domenichino, nei suoi molti quadri d'altare non superò la mediocrità, ma acquistò meritata fama in un breve campo di forme e di idee, cioè in ameni paesaggi con leggiadre figurazioni di Ninfe, amorini ed angioletti, pei quali la sua seconda moglie e i suoi dieci figliuoli gli servirono da modelli. Tra i quadri di questo genere i più noti sono la Danza degli Amorini a Milano (fig. 295), i Quattro elementi a Torino ed a Roma nella villa Borghese. Come l'Albani, così Francesco Barbieri da Cento (1591-1666) soprannominato il Guercino, alla vita agitata di Roma preferì la quiete della provincia, sebbene a Roma appunto (1621-1623) fosse stato molto onorato. Ivi egli fece il migliore dei suoi quadri d'altare, la Glorificazione di s. Petronilla (nella Galleria Capitolina) e dipinse, a fresco, nelle vòlte della villa Ludovisi, l'Aurora e la Fama, opere per il colorito forse superiori agli affreschi di Guido Reni. Passò la maggior parte della sua vita a Cento e a Bologna, sopraccarico di lavoro, perdendo a poco a poco quella profondità e caldezza di colore che aveva attinto dai Veneziani. I molti quadri storici e biblici, a mezze figure più grandi del vero (fig. 297), e le figure singole, specialmente le Sibille, per l'esagerazione patetica dei gesti e degli occhi, furono molto gradite agli amatori d'arte e conservarono fama al maestro anche nel secolo XVIII, nè dispiacciono oggi.

Fig. 308. Giacomo Cavedoni: Vergine in gloria e Santi. Bologna, Pinacoteca.

Minor fama ebbero, ma non minor valore, Alessandro Tiarini (1577-1668) pieno di espressione (fig. 296), Lucio Massari (1569-1633), Lionello Spada (1566-1622), e, per tacer d'altri, Carlo Cignani (1628-1719) pieno di gaiezza correggesca (fig. 298).

In confronto di Bologna, così operosa nell'arte, in quel periodo Firenze passa in seconda linea. Gli artisti fiorentini si astennero dalle lotte partigiane, e più a lungo degli altri furono fedeli alla tradizione paesana. Uno di loro ebbe anche un momento felicissimo, e fu Cristofano Allori (1577-1621). La sua Giuditta (fig. 299) è meritamente ammirata per la florida e procace bellezza, alla quale dànno risalto

le magnifiche vesti e il contrasto con la vecchia fantesca. Nei quadri di Ludovico Cardi (1559-1613) detto il Cigoli è lodevole l'accuratezza del disegno (fig. 302); alcuni dipinti di Matteo Rosselli (1578-1650) ricordano alquanto Andrea del Sarto; il suo senso della bellezza appare specialmente nel Trionfo di Davide (fig. 300). Anche gli epigoni minori della scuola fiorentina, quali Francesco Furini (1600-1649) e Carlo Dolci (1616-1686), sono artisti non privi di carattere personale ed hanno una certa dignità, retaggio del glorioso passato; del Furini c'è chi ammira le figure femminili dipinte con delicate sfumature; il Dolci nelle sue mezze figure di donna (fig. 301) seppe molto bene esprimere i sentimenti delicati, come naturale integrazione dell'indole impetuosa ed appassionata dei suoi tempi. Anche l'Italia superiore vanta una

Fig. 309. Giov. Benedetto Castiglione: Gli Ebrei in via per la terra promessa. Milano, Brera.

grande operosità artistica, a Milano coi Procaccini (Camillo, 1550? † 1627 e Giulio Cesare, 1567 † 1626, v. vol. III, pag. 463 e fig. 507), coi Crespi (G. B. detto il Cerano, 1557-1633, fig. 303, e Daniele, 1590-1630, fig. 305), coi Nuvoloni o Panfilo (Giuseppe, 1619-1703, e Carlo Francesco, 1608-1661, fig. 304), con Francesco del Cairo (1598-1674); a Parma con Giovanni Lanfranco (1582-1647, fig. 306), con Sisto Badalocchio (1585-1647, fig. 307), con Giulio Cesare Amidano († 1630); a Ferrara con Carlo Bononi (1569-1632); a Modena con Giacomo Cavedoni (1577-1660, fig. 308); a Venezia con Alessandro Varotari detto il Padovanino (1590-1650), Andrea Celesti (1637-1706) e Giorgio Lazzarini (1654-1740). Intanto Genova ebbe in Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (1616-1670) un forte *animalista* (fig. 309) e in Bernardo Strozzi (1581-1644) un pittore fecondissimo, valente tanto nell'affresco che nella pittura di cavalletto, le cui opere migliori hanno un non so che di ardito, anche nel colore, che accenna alla pittura di genere. Capolavori dello Strozzi sono la Rebecca al pozzo coi servi di Abramo, nella Galleria di Dresda, e il Suonatore mendicante, della Galleria Nazionale di Roma (fig. 310).

Ma in tutto questo secolo il gran centro dell'attività artistica è sempre Roma. Dalle provincie vi accorrono i pittori o in cerca di fortuna o per far trionfare la

loro maniera. In tanta varietà di artisti è opera vana cercare unità di indirizzo. Ciascuno si sforza di farsi avanti a scapito degli altri e di attrarre l'attenzione facendo mostra della propria valentìa. Pochi si attengono alla tradizione, lavorando oggettivamente senza secondi fini personali. Uno di questi pochi è Andrea Sacchi (1598-1661), fondatore di una nuova « scuola romana ». Il suo san Romualdo che

Fig. 310. Bernardo Strozzi: Mendicante. Roma, Galleria Nazionale.

parla ai monaci camaldolesi (Vaticano) differisce dalle pitture del cinquecento per una maggiore intensità di colore e per la squisitezza con la quale sono dipinte le vesti bianche (fig. 311). Anche le Madonne, di colorito un po' gessoso, di Giovanni Battista Salvi (1605-1685), detto dal suo luogo nativo il Sassoferrato, dimostrano lo studio dei cinquecentisti, sicurezza di disegno ed intonazione esattamente calcolata (fig. 312). In Carlo Maratta (1625-1713) lo studio degli antichi maestri si muta in un vero culto per Raffaello. Tuttavia egli attinse pure qualche cosa dal Cor-

reggio, dal Barocci (fig. 316), da Guido Reni e dal Dolci, cercando di superare i suoi predecessori nel movimento e nella grazia, e di togliere ai corpi la pesantezza terrena, dipingendo piuttosto visioni che fatti umani. Dall'arte sua derivò un indi-

Fig. 311. Sacchi: S. Romualdo. Roma, Galleria Vaticana.

rizzo che durò, sebbene non unico nè principale, fino al secolo seguente, e in certo modo diede stabilità all'arte.

Non soltanto dall' Italia centrale, ma anche dalla meridionale vennero a Roma parecchi artisti. Tra gli epigoni del Caravaggio e del Ribera qualche meridionale

si elevò sopra la mediocrità, come Mattia Preti (1613-1699), detto pomposamente il Cavaliere Calabrese, il quale primeggiò a Napoli per circa mezzo secolo, Francesco Solimena (1657-1747) chiamato l'Abate Ciccio, Bernardo Cavallino (1622-1686), elegantissimo nelle piccole composizioni, e Pietro Novelli di Monreale (1603-1677), vantato dai Siciliani come il loro maggior artista della nuova scuola.

Il primo dei meridionali che merita di esser posto tra i maggiori pittori italiani, e che acquista fama molto estesa, è Salvator Rosa (1615-1673). Egli è anche un personaggio rappresentativo della vita degli artisti di quel tempo e fece molto

Fig. 312. Sassoferrato: Madonna in gloria. Milano, Brera.

parlar di sè tanto come pittore che come uomo di attitudini varie e non comuni. In gioventù ebbe una istruzione semierudita; sentendosi pittore, scelse a maestra la natura, che studiò nella selvaggia Calabria. Secondo il costume dei Napoletani, egli poco si preoccupava del disegno, e faceva i suoi schizzi col pennello. A poco a poco acquistò nome a Napoli, grazie alla protezione del Lanfranco, l'unico tra i discepoli dei Carracci che, là, fosse riuscito a farsi valere durevolmente. Ma indi a non molto Napoli gli parve un campo troppo angusto. Si trasferì a Roma, poi a Firenze, dove passò alcuni anni e trovò fortuna vivendo lietamente e adunando intorno a sè molti e valenti amici; in ultimo ritornò a Roma, e continuò a vivere come a Firenze. Poeta satirico, musico, attore comico, ebbe molti ammiratori. Come pittore acquistò durevole fama, non con le sue figure nelle quali

credeva di uguagliar Michelangelo, ma con le « fantasie » (fig. 315), con le battaglie e con molti paesaggi. Nelle battaglie ritrae con somma vivezza il fervore della mischia; nelle « fantasie » rivela il suo temperamento di poeta; nei paesaggi spesso egli sa cogliere il tono naturale, e con le forme delle nubi, con l'intensità del colore, con le macchiette aggiunge molta efficacia suggestiva ai soggetti, che toglie per

Fig. 313. Baciccia: Pennacchio della cupola di S. Agnese di Piazza Navona. Roma.

lo più dalle spiagge e dalle scogliere dell'Italia meridionale. I suoi mecenati gli domandavano continuamente quadri di piccole dimensioni; ciò che gli dispiaceva, perchè la sua indole esuberante aspirava alle grandi e monumentali creazioni.

Nella pittura decorativa acquistarono grandissima fama l'operosissimo Pietro (Berrettini) da Cortona (1596-1669, fig. 314), che già ricordammo come architetto, il genovese Giov. Battista Gaulli detto il Baciccia (1639-1709), fiammante decoratore del Gesù, dei Ss. Apostoli e di S. Agnese di Piazza Navona (fig. 313); il napoletano Luca Giordano (1632-1705), per la facilità del suo pennello soprannominato Luca-fa-presto.

Fig. 314. Pietro da Cortona: Vergine col Figlio e Santi. Milano, Brera.

Fig. 315. Salvator Rosa: L'ombra di Samuele appare a Saulle. Parigi, Louvre.

Fig. 316. Carlo Maratta: Sacra Famiglia. Roma, Galleria Nazionale.

Fig. 317. Luca Giordano: Gesù tra i Dottori. Roma, Galleria Nazionale.

Negli affreschi dove meno appare la vita fittizia delle figure, essi fecero il meglio dell'opera loro. Tuttavia il Baciccia fu pure acuto ritrattista e Luca Giordano autore d' innumerevoli quadri di cavalletto, nei quali diede prova di conoscere ugualmente bene i soggetti biblici e i mitologici, rivelando talora molta perizia tecnica (fig. 317).

Alla fine del secolo XVII la pittura si riduce a vivere piuttosto stentatamente. È considerata come una abitudine acquisita dal viver civile ed un passatempo di cui non si può fare a meno, ma le mancano soggetti e temi veramente degni dell'arte.

---

## 2. — PIETRO PAOLO RUBENS E L'ARTE FIAMMINGA.

Sul principio del secolo XVI si formò nei Paesi Bassi l'opinione, divenuta una vera fede, che all' Italia spettasse legittimamente il primato nell'arte; questa opinione, seguìta da parecchie generazioni, fu d' ostacolo allo svolgimento autonomo della pittura fiamminga, incamminata sulla via aperta dagli Italiani. Anche nel secolo XVII gli artisti transalpini venivano in Italia a perfezionare la loro educazione. Ma in Italia era venuto meno il culto degli ideali dell'età precedente. Trionfava il naturalismo, dal quale furono attratti non pochi artisti settentrionali. Nelle idee e nell' indirizzo di questa nuova scuola essi ritrovavano molte cose che non erano per loro più una novità: nel prevalere del colore, nella fantasia limitata a comporre in modo da produrre un forte effetto, nelle forme prese crudamente dalla realtà, essi scoprivano consuetudini proprie alla loro antica arte nazionale.

Così avveniva che i pittori stranieri venuti a studiare in Italia, anzichè esser costretti a rinunciare alle loro idee tradizionali, in qualche caso acquistavano riputazione appunto con l'esagerarle alquanto. In luogo della comunità artistica, esclusivamente italiana, si era formata a Roma una Società internazionale, suddivisa in gruppi secondo l'origine, ma in gruppi che spesso esercitavano o subivano, fra di loro, un' influenza reciproca. La « Schilderbent », sollazzevole brigata di artisti fiamminghi e tedeschi, nella quale ciascuno aveva un caratteristico soprannome da taverna, durò per parecchie generazioni, fino al decadere dell'arte nei Paesi Bassi. Similmente gli artisti francesi, che a Roma godettero di molta considerazione, ebbero un centro nell'Accademia fondata da Luigi XIV.

Alcuni pittori settentrionali seguirono gli esempi italiani; uno di questi è Gherardo Honthorst di Utrecht, detto dagli Italiani Gherardo « dalle notti » (1590-1656). Nei suoi quadri (fig. 318), ad imitazione del Caravaggio, egli ottiene l'effetto mediante una luce artificiale, per lo più di candele, che cade dall'alto e illumina fortemente le figure lasciando il resto nell'ombra. Altri artisti si innamorarono non tanto dell'arte quanto della natura italiana. Per molti transalpini, Francesi e Fiamminghi, il paesaggio d' Italia e la vita popolare furono fonte inesauribile d' ispirazione. La pittura di paese è principalmente opera dei Francesi; un Olandese, Pietro Van Laer detto il Bamboccio († 1642), fu in Italia il maestro tipico

di una pittura di soggetti popolari, alquanto ruvida ma pregevole per forza di colore (fig. 319). L'Italia si sentiva un po' stanca, e faceva lieta accoglienza alle varie novità con le quali i settentrionali ringiovanivano la fantasia artistica. Si capisce così come un pittore tedesco, Adamo Elsheimer (1578-1610) di Francoforte sul Meno, a Roma non soltanto trovasse molto lavoro, ma facesse scuola, pur conservandosi fedele alla maniera paesana. L'ambiente dei suoi quadri è italiano: la Campagna Romana, i Monti Albani, i Monti Sabini; ma la concezione del paesaggio è schiettamente settentrionale. L'Elsheimer dipinse soggetti biblici e mitologici,

Fig. 318. Nascita di Gesù, di Gherardo Honthorst. Firenze, Uffizi.

in piccole dimensioni; le figure sono poco più che macchiette (fig. 320). Ma l'esecuzione accurata, la caldezza del colore, l'ottimo chiaroscuro, il modo piacevole di trattare il soggetto, l'armonia tra l'intonazione del paesaggio e il fatto umano, sono meriti che gli artisti viventi a Roma giustamente apprezzarono e lodarono. L'esempio dell'Elsheimer contribuì non poco ad iniziare gli artisti a conoscere la loro vera indole nazionale, ed il partito che potevano trarre per l'arte loro dal paesaggio in mezzo al quale vivevano.

---

Rubens. — Il più bell'esempio di rinnovamento dell'arte paesana ci è offerto dal più celebre dei pittori fiamminghi del secolo XVII, Pietro Paolo Rubens, al quale l'avere studiato con grande ardore in Italia, nonchè nuocergli, fu

in parte uno stimolo all'opera. Il padre del Rubens, scabino di Anversa, per sottrarsi alle persecuzioni degli Spagnuoli contro coloro che come lui propendevano alle dottrine protestanti, nel 1568 si rifugiò a Colonia. Una sua illecita relazione con Anna di Sassonia, moglie di Guglielmo d'Orange, gli attirò addosso la vendetta della famiglia offesa. Fu imprigionato nella fortezza di Dillenburg (Navarra) e poi per intercessione della moglie Maria Pypelinx mandato a confine a Siegen. Ivi nel 1577 la valorosa donna, della quale tutti i biografi fanno ampie lodi, diede alla luce Pietro Paolo Rubens. Vi fu chi dubitò dell'esattezza di questa notizia,

Fig. 319. I giocatori di bocce, di Pietro Van Laer. Dresda.

per rivendicare a Colonia o ad Anversa l'onore di essere patria del maestro; ma gli argomenti addotti in proposito sono molto deboli. È vero però che nel 1578 la famiglia ritornò a Colonia, e dopo la morte del padre, avvenuta nel 1587, rientrò in grazia dei governanti spagnuoli, abiurò la religione protestante e nel 1588 si stabilì di nuovo ad Anversa.

Benchè nato in Germania, il Rubens è uno schietto fiammingo. Nella sua patria originaria egli ebbe una educazione superiore alla media dei pittori settentrionali; nell'arte il suo primo maestro fu Tobia Verhaegt, paesista apprezzato anche in Italia. Altri suoi maestri furono Adamo Van Noort (1562-1641), di cui non si conosce nessun quadro autentico, ma soltanto qualche incisione in rame tratta dai

suoi quadri, dalle quali appare un vigoroso senso della forma, ed Otto Van Veen (1558-1629), uomo dotato di grande coltura piuttosto che di attitudini artistiche.

Di somma importanza nella vita artistica del Rubens è il viaggio in Italia, cominciato nel 1600. Appena giuntovi fu assunto al servizio dal duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, prototipo dei principi mecenati. Egli cercava di supplire alla pochezza del suo stato occupandosi di cento cose, ed anche di belle arti. Si dilettava di cavalli, di cani, di commedianti e di quadri; era appassionato della musica, dell'alchimia e dell'astrologia. Faceva venire dalla Spagna Madonne Immacolate

Fig. 320. La fuga in Egitto, dell'Elsheimer. Dresda.

e ritratti di belle donne. La sua reggia era un emporio di tesori d'arte, ma egli, smanioso di viaggiare, non vi faceva che brevi soggiorni. Entrato al servizio di questo singolarissimo principe, il Rubens nel 1603 intraprese un lungo viaggio in Spagna, con una ambasciata che portava regali. In Italia, oltre che a Mantova, egli si trattenne lungamente a Roma, e passò parecchi mesi a Genova, dove molto gli piacque la magnificenza dei palazzi. « Nella mia giovinezza ho goduto lautamente le delizie dell' Italia », così scriveva egli stesso ad un amico. Infatti egli vi fece lungo soggiorno, non essendo ritornato in patria che nel 1608, e l' Italia produsse grandi effetti nel suo temperamento artistico.

Pochi artisti impararono tanto in Italia quanto il Rubens. Conobbe ed apprezzò

i più antichi maestri, ne copiò le opere o almeno ne trasse degli schizzi, e da loro tolse anche qualche motivo. Nel suo Battesimo di Gesù riconosciamo figure dei cartoni di battaglia di Michelangelo; i cartoni di Raffaello gli suggerirono motivi per arazzi, con soggetti di storia romana (Decio Mure); Gesù sulla paglia (Anversa) deriva dal Mantegna; la Battaglia delle Amazzoni e il ritratto di donna nuda (Vienna) e la Festa di Venere sono cose tizianesche; il S. Gerolamo di Anversa proviene dal Carracci. Si vede in lui anche qualche cosa di Giulio Romano, del quale a Mantova ebbe sott'occhio le pitture. Nondimeno egli è immune dall'eclettismo. È evidente che volle rendersi ragione di tutto ciò che la pittura aveva prodotto prima di lui, e penetrare a fondo, mediante lo studio di molte opere, nell'essenza creatrice dell'arte. L'arte italiana dal Mantegna al Caravaggio gli parve un'ottima scuola, ma non una norma assoluta ed insuperabile. La sua indole nativa non fu falsata, la sua spontanea visione non fu turbata. Dal Rinascimento italiano trasse principalmente il grande stile, il fare drammatico, l'espressione patetica, la rappresentazione potente e magnifica. Per comprendere quanto il Rubens sia lontano dalle idee umanistiche, su cui si fonda il Rinascimento italiano, basta considerare il concetto che egli ha dell'antichità. Egli non vive nell'antichità come i cinquecentisti, e non si considera come erede di essa; per lui essa è un fatto storico compiuto, e se ne occupa come farebbe un archeologo. Egli trasse molte ispirazioni da Ovidio; ma per l'artista il mondo antico è come una età preistorica, nella quale regnano nella loro forma elementare, spontanea, primitiva, le passioni e i sentimenti, tutta la vita dell'uomo naturale. Qui si offre al pittore il vero ambiente per i suoi uomini vigorosi, per le sue floride donne; qui il naturalismo può assurgere alle forme più potenti ed esuberanti e produrre effetti che non gli sono consentiti quando si attenga alla realtà volgare. La potente fantasia del Rubens ha molto del sensuale, ma è sana. Trasportando nei remoti tempi eroici gli impeti amorosi, il giocondo tumulto delle cacce e dei conviti, egli aggiunge a questi soggetti una parvenza ideale.

Quando il Rubens lasciò l'Italia, era ormai un artista maturo; soltanto nel colore, che più tardi acquistò una luminosità più forte e gioconda, egli prediligeva ancora i toni bruni e le penombre azzurro-grigiastre. Dopo breve soggiorno a Bruxelles, sposò Isabella Brant (1609) e si stabilì ad Anversa, dove nel 1611 cominciò a fabbricarsi un palazzo, che a poco a poco divenne un vero museo. Della sua felicità in questo periodo è testimonianza il doppio ritratto della Pinacoteca di Monaco (fig. 321), che rappresenta il maestro e sua moglie, seduti in atto affettuoso all'ombra di una macchia. Oltre al grande pregio artistico, il quadro va ricordato perchè inizia la serie dei ritratti coniugali, così numerosi nei Paesi Bassi, ed attesta il fondamento morale dell'arte di questa regione. Se anche agli artisti piaceva ritrarre sè stessi insieme con le proprie mogli, ciò forse attenua le accuse di dissolutezza che comunemente si fanno a loro carico.

Nel decennio seguente il Rubens produsse senza interruzione una serie di vaste opere, nelle quali, a differenza delle posteriori, l'esecuzione è quasi tutta di sua mano. Nel 1610 dipinse l'Erezione della Croce (Duomo di Anversa); l'anno seguente la corporazione dei balestrieri gli commise un grande trittico, che reca nel mezzo la Deposizione (fig. 322) e sugli sportelli la Visitazione e la Presentazione al Tempio (Duomo di Anversa). Pure ammettendo che in questa

composizione mirabilmente compatta il Rubens si sia attenuto ai modelli italiani, restano tuttavia altri meriti tutti suoi, cioè il partecipare di tutte le figure, in diversa misura accortamente studiata, all'avvenimento, la varia gradazione dei sentimenti, conforme alla varietà dei caratteri, e la moderazione e gravità dell'espressione. Nel 1613, per il suo amico il borgomastro Rockox, il Rubens dipinse un

Fig. 321. P. P. Rubens con la sua prima moglie Isabella Brant. Monaco.

trittico, oggi nel Museo di Anversa: nella tavola di mezzo si vede s. Tommaso incredulo, e sugli sportelli i ritratti del committente e di sua moglie. In questo quadro egli diede prova che il suo disegno ed il suo colore erano atti a rappresentare gli intimi moti dell'anima non meno bene che i soggetti patetici e passionali. Poco dopo, dal 1620 al 1626, il maestro condusse a termine due grandi serie di quadri. Compose tutta la decorazione pittorica della nuova chiesa dei Gesuiti in Anversa, sfortunatamente distrutta quasi totalmente da un incendio, sì che

non rimangono che i due quadri dei miracoli di s. Ignazio e di s. Francesco Saverio, ora nella Galleria Imperiale di Vienna, mirabili per l'arte con la quale il Rubens seppe efficacemente rendere sensibile un'astrazione. Un altro vasto lavoro gli fu commesso da Maria de' Medici, regina di Francia, la quale si proponeva di glorificare in due serie di quadri la vita del suo defunto marito Enrico IV; i ventun quadri della prima serie riguardano la regina; la seconda rimase incompiuta. Eccettuate alcune allegorie, non c'è altra opera che, come questo ciclo di pitture oggi raccolte nel Louvre, si colleghi così strettamente alle idee poetiche del tempo e ne ritragga in modo così immediato il gusto estetico. Gli Dei dell'antichità, le figure allegoriche e i personaggi storici sono trattati nello stesso modo, senza che ne risulti disarmonia. Il prevalere delle forme naturalistiche in queste composizioni giova a significare gli interni contrasti e la somma varietà di indole che è nei singoli gruppi o figure. A dir vero questo attenersi strettamente ad un ordine d'idee che ebbe breve durata rese queste opere alquanto oscure alle generazioni venute dopo, e già lo stesso Rubens si lagnava d'essere stato frainteso; inoltre il merito di esse, e quindi il diletto che producono, è diminuito dalla troppo larga collaborazione degli scolari del Rubens, non tutti ugualmente valenti.

Fino al tempo di cui discorriamo il Rubens visse tranquillo, tutto assorbito dall'arte sua. Nel 1626 gli morì la moglie. Nei sette anni che seguirono ebbe missioni politiche a Madrid (1628), a Londra (1629) ed altrove, che lo volsero ad altre occupazioni. I potenti d'allora, come Carlo I d'Inghilterra, Lord Buckingham, Filippo IV di Spagna, erano amici delle arti, e propensi ad accogliere benevolmente gli artisti; inoltre parve all'arciduchessa Isabella, governatrice dei Paesi Bassi, che il Rubens, uomo di mondo e di varia coltura, fosse la persona adatta per i fini che ella si proponeva presso le Corti d'Europa. Pose fine alla carriera diplomatica del Rubens un aspro dissidio coi rappresentanti degli Stati belghi, che nelle trattative con l'Olanda proseguivano fini diversi da quelli dell'arciduchessa; poco dopo la generosa protettrice del maestro morì. La casa del Rubens fu indi a poco rallegrata dalla giovanile bellezza della sua seconda moglie Elena Fourment (1630). Della sua rinnovata felicità coniugale sono testimonianza i ritratti esistenti nella Pinacoteca di Monaco, nella Galleria Rothschild di Parigi ed altrove. Nel primo di questi vediamo gli sposi, accompagnati da Nicola, secondo figlio del primo matrimonio del Rubens, che in una luminosa giornata di maggio passeggiano nel fiorito giardino adiacente al palazzo; nell'altro è ritratta la giovane madre che sorregge con le dande il bambino, appoggiandosi al braccio del marito. Quanto egli si compiacesse della florida bellezza della seconda moglie, si vede non soltanto dai molti ritratti che ne fece, ma anche dai non pochi quadri mitologici e religiosi dove si ritrovano le fattezze di lei. Artista innamorato di questa bellezza, il Rubens la ritrasse anche svestita. La « Fanciulla dalla pelliccia » nella Galleria Imperiale di Vienna è la moglie del Rubens in atto di scendere nel bagno. La rivediamo nel Giudizio di Paride a Madrid, dove rappresenta Venere. Nell'un quadro e nell'altro essa non cela le sue intime bellezze. Fino ai suoi ultimi giorni il Rubens, aiutato da parecchi scolari, fu un artista fecondissimo, di versatilità quasi illimitata. Morì il 30 maggio 1640.

È incredibile il numero dei quadri usciti dall'officina del Rubens. Naturalmente, sarebbe errore il voler giudicare della perizia tecnica del maestro senza fare una

scelta in questa enorme produzione. In molti casi il Rubens si contentava di abbozzare la composizione, lasciandone l'esecuzione ai collaboratori e scolari; egli poi vi faceva qualche ritocco. Ma non è da dimenticare che era sua norma, e lo sappiamo da lui stesso, che il quadro fosse finito nel luogo al quale era destinato; nella distribuzione della luce e nel colore egli teneva conto della distanza del di-

Fig. 322. Deposizione dalla Croce, del Rubens. Duomo di Anversa.

pinto dall'occhio dell'osservatore. Ad esempio, i grandi quadri d'altare sono eseguiti secondo regole diverse da quelle osservate nei ritratti e nei quadretti; il contrasto dei colori vi è molto più forte. Ma il colorito vi è sempre chiaro e luminoso; le velature collegano i toni locali, e leggere ombre colorate arrotondano la superficie. Il fare largo e l'effetto raggiunto con la massima semplicità e sicurezza di mezzi dimostrano che il maestro era perfettamente padrone di ogni segreto tecnico dell'arte sua. Questo ci aiuta a darci ragione della sua prodigiosa fecondità, e della sua fantasia che comprende tutto il mondo rappresentabile e vi si muove

liberamente. La sua potenza creatrice si manifesta per lo più in figurazioni pompose (l'Adorazione dei Magi) e in azioni piene di vita, di movimento e di energia; ciò era conforme all'indole sua, al genio del tempo, ed anche al nuovo aspetto assunto dal dogma e dal culto nella Chiesa cattolica. Anche quando il soggetto era povero di poesia, il Rubens sapeva elevarlo a nobiltà d'arte mediante lo splendore dei colori. Ad esempio, nessun soggetto è per sè più prosaico di questo: la Madonna in trono, circondata dalla Corte celeste, porge a s. Ildefonso, in premio dell'avere egli propugnato il dogma dell'Immacolata Concezione, una preziosa pianeta. Eppure il Rubens, nel quadro di mezzo dell'altare di S. Ildefonso a Vienna

Fig. 323. La passeggiata, del Rubens. Monaco.

(fig. 324), che eseguì di commissione dell'Infanta Isabella circa il 1632, seppe dare a questo soggetto somma efficacia pittorica, e renderlo anche interessante, grazie all'atteggiamento dignitoso delle figure principali ed alla vivace partecipazione delle figure secondarie. Egli ebbe anche il dono di penetrare nell'intimo dell'anima, come dimostra ad esempio il quadro di Gesù ed i peccatori nella Pinacoteca di Monaco. Le sue Madonne si dipartono alquanto dalla idealità tradizionale, ma esprimono sempre in modo amabilissimo la letizia della Madre felice.

L'energia esuberante del Rubens, portata a rappresentare le forti passioni, doveva meglio esplicarsi nei soggetti mitologici che nei soggetti religiosi. Come egli intendesse l'antica mitologia, si vede nel suo quadro di Venere nutrice degli Amorini. Gli Dei del Rubens non abitano l'inaccessibile Olimpo, ma vivono in

un mondo primitivo e leggendario, dove regnano la vita puramente fisica e i piaceri e sentimenti elementari. Il suo pennello ritrasse più volte Diana che s'avvia

Fig. 324. Tavola di mezzo dell'altare di S. Ildefonso, del Rubens. Vienna.

alla caccia, o vi si abbandona con passione o ne ritorna; si compiacque di rappresentare rapimenti di donne (fig. 325) e sorprese amorose; la felice ebbrezza di Sileno e dei suoi compagni gli offerse materia inesauribile. Hanno del bacchico anche i giocondi putti, ora in ridda tumultuosa, ora carichi di frutti.

Anche le cacce al leone (fig. 326) e i combattimenti di fiere attestano quanto il Rubens si compiacesse della vita naturale agitata da passioni. In alcuni quadri gli animali non sono che accessori, come in certe figurazioni allegoriche dei quattro elementi (fig. 327); ma la verità dell'espressione e dell'azione dimostra che non a torto egli si vantava di saper fare di meglio del più celebre animalista del suo tempo, Francesco Snyders di Anversa (1579-1657); il quale del resto divenne pit-

Fig. 325. Il ratto delle Leucippidi, del Rubens. Monaco.

tore di cacce soltanto quando ebbe conosciuto il Rubens, mentre da giovine aveva dipinte nature morte, che quanto ad efficacia di colore superano le sue pitture di animali.

Nei grandi quadri d'altare e nelle figurazioni mitologiche si scorge spesso l'influenza della scuola italiana, dalla quale il Rubens acquistò coscienza di sè stesso, come in certe rappresentazioni dell'orrido (Crocifissione di s. Pietro nella chiesa di S. Pietro in Colonia, dipinta nel 1638 di commissione del Jabach, ricco mercante protettore delle arti) si vede che egli accolse le idee dei naturalisti italiani; ma nei paesaggi e nei quadri di genere si rivela schietto ed intero il genio fiammingo

del Rubens. Può dirsi che il Rubens talora parla latino, a differenza di Rembrandt il quale non conosce che la lingua materna. Il Rubens è unito da molti vincoli alla romanità, ed egli stesso lo ammise. Nei soggetti mitologici e religiosi egli afferma bensì la sua grandezza, ma non rappresenta che l'ultimo termine di una evoluzione artistica. Ciò non toglie che egli non sia sempre un artista sovrano, non un manierista, e che veda con occhio vigile e perspicace le nuove tendenze dell'arte. Negli ultimi suoi anni, vivendo con la moglie nel suo castello presso Malines, ebbe tutta la comodità desiderabile di studiare il paesaggio ed il popolo della sua patria. Ricordiamo tra i suoi quadri di genere il Giardino d'amore (Madrid) dove si vedono in un parco alcune coppie d'amanti, soggetto che già accenna alle feste galanti, venute in gran voga più tardi; la *Kermesse* del Louvre

Fig. 326. La caccia al leone, del Rubens. Monaco.

e la Danza rusticana di Madrid ritraggono schiettamente le sfrenate baldorie del popolo minuto. Nei paesaggi il Rubens talora conserva l'intonazione eroica, divenuta suo costume. Egli osservò con somma diligenza le correnti aeree, riuscendo a ritrarre con meravigliosa verità gli scherzi delle nubi ed i contrasti di luce ed ombra nell'aria. I suoi paesaggi produrrebbero forse un effetto più potente se in essi egli avesse posto minore abbondanza di motivi particolari; infatti i suoi paesaggi idilliaci, come il Parco del Castello (Vienna), piacciono più degli altri appunto perchè più semplici.

Il Rubens non sarebbe stato un vero artista settentrionale se non si fosse dedicato anche al ritratto. Tra i ritratti maschili primeggiano i cosidetti Quattro Filosofi, della Galleria Pitti di Firenze, opera giovanile. Dipinse e ripetè il ritratto proprio e quello de' suoi due figli. Tra i ritratti femminili, oltre a quelli delle sue due mogli, il più celebre è quello della bellissima signorina Lunden di Anversa, erroneamente intitolato « *Chapeau de paille* » (in luogo di « *Chapeau de*

*poil* »). Questo ritratto (Galleria Nazionale di Londra), come esemplare di razza è bello senza dubbio, ma non ci presenta una individualità piacevole. I ritratti di donne più mature, come la moglie di Carlo Cordes, a Bruxelles (fig. 328), o Maria de' Medici, o l'Infanta Isabella col marito, sugli sportelli dell'altare di S. Ildefonso, erano più conformi all'indole del maestro. Coi quadri del Rubens si potrebbe illustrare tutta la Bibbia, dalla ribellione degli Angeli fino al Giudizio Universale, e tutto Ovidio (Tav. XV); il che è la miglior prova della sua universalità. Ma più di questa facoltà di adattamento alle idee più diverse, è ammirabile la potenza

Fig. 327. I quattro elementi, del Rubens. Vienna.

con la quale il Rubens impresse a tutte le sue creazioni il suggello della sua personalità.

Contemporanei e collaboratori del Rubens. — La fama del Rubens oscurò quella dei pittori d'Anversa a lui anteriori. I migliori furono Jan Breughel (v. pagina 150), il cosidetto Breughel dei velluti, valente in vari rami della pittura, ma specialmente nel paesaggio (fig. 329); Sebastiano Branx (1573-1647), pittore di cavalli e cavalieri, meravigliosi di vivezza e di colore; Hendrick Steenwijck il vecchio ed il figlio dello stesso nome, l'uno e l'altro pittori di interni di chiese; ma l'opera di questi artisti si svolse in un campo affatto diverso e con altri intenti da quelli del grande maestro fiammingo.

RUBENS — IO ED ARGO.

(Dresda, Galleria Reale).

Tra i pittori coetanei o di poco più giovani del Rubens sono da ricordare, come quelli che meglio seppero affermare la loro personalità, Gaspare de Crayer (1582-1669) e Jacopo Jordaens (1593-1678). Dei due il Jordaens è quello che più spesso ricorda il Rubens, il che si spiega dall'avere anch'egli imparato l'arte nel-

Fig. 328. La moglie di Carlo Cordes, del Rubens. Bruxelles.

l'officina di Adamo Van Noort. Si fa torto al Jordaens quando lo si giudichi soltanto dalle sue « Feste delle fave » e dai grotteschi concerti di famiglia (fig. 330). Sia nei ritratti (La fanciulla col pappagallo ed altri, in collezioni private inglesi), che nei soggetti mitologici (Venere e le Baccanti dell'Aia) ed allegorici (nella Casa del bosco presso l'Aia), egli quasi uguaglia il Rubens. Nei soggetti religiosi (L'ultima cena e la Deposizione nel sepolcro, ad Anversa), il colorito è intenso e luminoso, ma l'eccessivo realismo nuoce all'effetto.

Antonio Van Dijck. — Il maggior erede della gloria del Rubens, e l'ottimo tra i suoi discepoli, fu Antonio Van Dijck. Nato di agiata famiglia in Anversa nel 1599, ebbe a primo maestro Hendrick Van Valens (1575-1632), pittore di quadri mitologici alquanto leziosi, che piacevano molto, ma poi si fece scolaro del Rubens. In molte opere giovanili (Gesù che porta la croce, ad Anversa, Gesù schernito e la Discesa dello Spirito Santo, a Berlino) dimostra di essersi perfettamente conformato agli insegnamenti del suo secondo maestro. Il Rubens gli assegnò anche alcuni vasti soggetti, che egli svolse da solo. Ad esempio, sopra uno schizzo sommario del Rubens, il Van Dijck compose i cartoni a colori della storia di Decio

Fig. 329. Il Paradiso terrestre, di Jan Breughel e P. P. Rubens. L'Aia, *Mauritshuis*.

Mure (Galleria Liechtenstein di Vienna). Venuto a compire la sua educazione artistica in Italia (1623-1626), gli piacque sopratutto Tiziano. Le sue maniere da gentiluomo gli valsero dai colleghi romani il soprannome di « Signore ». Fece molti ritratti (Genova, Firenze), che attestano quanto profitto traesse dai suoi severi studi perchè il soggetto vi è inteso con somma freschezza e vivezza, e il colorito vi è forte e luminoso. Nel 1632 passò a Londra, chiamato come pittore aulico dal re Carlo I; ivi sposò una dama di Corte, Maria Ruthven, imparentandosi con l'aristocrazia; ma lo splendido stato a cui seppe elevarsi è dovuto sopratutto ai suoi meriti. Morì nel 1641. Nel Van Dijck tutto è rapido: la maturità artistica, la gloria, la morte. La sua fantasia ed il suo senso della forma avevano limiti troppo angusti perchè potesse gareggiare col Rubens in vaste composizioni. Tuttavia egli si provò anche nel grande stile. Ma la perdita dei ritratti in gruppo nel Palazzo Comunale di Bruxelles e la mancata esecuzione dei cartoni per tappeti che dovevano illustrare

la vita di Carlo I, non furono per l'arte un danno gravissimo. I bozzetti frammentari che ne rimangono attestano che egli non era adatto a questi lavori. Riusciva invece ottimamente nei soggetti elegiaci (la Pietà, Cristo in croce) e sapeva trovar la via della commozione. Nelle sue figure di bambini c'è un riflesso della fervida giocondità del Rubens, ma le Madonne e le Sante del Van Dijck hanno maggior gentilezza di forme e di sentimento (fig. 331). Però la gloria del maestro è dovuta specialmente ai ritratti, in numero di più che duecento. Egli fu ritrattista acclamato perchè intese a meraviglia la raffinatezza signorile, alla quale

Fig. 330. *Come cantano i vecchi....*, del Jordaens. Dresda.

inclinava per natura, e rappresentò al vivo la dignità e l'eleganza dell'aristocrazia di razza. Ma artisticamente i suoi migliori ritratti sono quelli della prima età, ritratti di persone della borghesia, e specialmente di artisti (fig. 332). In questi vediamo la natura senza alcun lenocinio di forma. I ritratti della famiglia dello Snyders, pittore d'animali (Pietroburgo), il cosidetto Borgomastro con sua moglie (Monaco), il sindaco Van Meerstraten con a fianco un busto antico (Cassel), sono figure spiranti di vita. Anche nei ritratti femminili (Maria Luisa di Tassis nella Galleria Liechtenstein a Vienna) non c'è l'esagerazione dell'eleganza a scapito della naturalezza. Più tardi a Londra, divenuto uomo di Corte e costretto a dipingere frettolosamente, egli ritrasse per lo più le persone non quali veramente erano, ma nell'aspetto che loro riusciva più vantaggioso in pittura. Per tal modo, ed anche

perchè le mani, sebbene assai belle, sono fatte di maniera e gli atteggiamenti hanno dell'artificioso, manca alle figure la personalità. Fanno eccezione alcuni ritratti

Fig. 331. Madonna col ritratto dei committenti del quadro, del Van Dijck.

principeschi, ad esempio quello di Carlo I alla caccia, nel Louvre, ed a Torino i ritratti del principe Tommaso di Savoia (fig. 333) e dei figli di Carlo I (fig. 334 - altri esemplari a Dresda ed altrove), nei quali è da ammirare la verità ed il profondo intuito psicologico. Il Van Dijck costruisce lo sfondo dei suoi ritratti in modo

da ottenere un efficace contrasto di colori: da una parte una parete, per lo più riccamente drappeggiata, od una folta macchia d'alberi, dall'altro lo sguardo spazia all'aperto e vede un tratto di cielo; questo accorgimento servì di norma ai ritrattisti posteriori. Oltre ai ritratti dipinti sono da ricordare quelli che eseguì all'acquaforte, in numero di venti. Essi costituiscono la parte principale dell' « Iconografia » del Van Dijck, raccolta di ritratti incisi di celebri personaggi; la vivezza delle teste è meravigliosa.

Gli altri scolari ed aiutanti del Rubens, Teodoro Van Thulden, Abramo Van Diepenbeck ed altri, hanno scarsa importanza. Anche i pochi pittori alquanto più

Fig. 332. Il pittore Snyders e sua moglie, di Antonio Van Dijck.

giovani che vollero al pari del Rubens provarsi nel grande stile, come Cornelis De Vos (1585-1651), autore di quadri religiosi e di pregevoli ritratti, non ebbero nè molta nè durevole influenza nell'arte. Si formò invece intorno al Rubens una schiera di valenti incisori in rame (Soutmann, Luca Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paolo Pontius ed altri), i quali recarono a perfezione lo stile pittoresco nell' incisione in rame, e procurarono alla scuola fiamminga il primato in Europa.

Basta l'opera del Rubens a dimostrare che nell'arte fiamminga l'elemento nazionale non potè essere totalmente sopraffatto; al contrario esso rimase in onore, nonostante il grande stile prevalente nelle figurazioni religiose e storico-mitologiche. La tradizione, che nella pittura voleva la verità pura e semplice, e sceglieva di preferenza i soggetti della vita popolare, mettendo in rilievo quel che c'è di caratteristico anche nell'angusta cerchia della casa e della famiglia, non fu mai in-

terrotta. Non soltanto per opera dei pittori, ma anche degli incisori in rame, le scene popolari e le figure tipiche del popolo continuarono a piacere. Di nuovo vi

Fig. 333. Il principe Tommaso di Savoia, di Antonio Van Dijck. Torino.

si aggiunse una migliore ideazione pittorica, una maggior conoscenza dell'efficacia espressiva che può avere il colore, il quale non soltanto dà vita al soggetto, ma attenua, nobilita e quasi idealizza ciò che nel disegno parrebbe caricatura. Tra i contemporanei del Rubens due pittori rappresentano in modo eccellente quest'arte a doppio titolo popolare: Adriano Brouwer e Davide Teniers il giovine.

Adriano Brouwer. — Di questo pittore (1605-1638), come di molti altri artisti fiamminghi, si potrebbero scrivere due biografie: una leggendaria, quasi completa, abbondante di particolari, ma falsa, od almeno senza prove sufficienti, ed un'altra documentata, credibile, ma lacunosa, con più risultati negativi che positivi. Nato ad Oudenaerde, il Brouwer dal 1626 al 1628 fu ad Haarlem, scolaro di Frans Hals, e poi ad Amsterdam, dove pare che assai presto si facesse conoscere come

Fig. 334. I figli di Carlo I, di Antonio Van Dijck. Torino, Pinacoteca.

« giovine ed ingegnoso artista, di fama universale »; pare probabilissimo che fino da allora egli conducesse una vita sregolata, che più tardi fece di lui presso i cronisti dell'arte il tipo dell'allegro compagnone, e forse fu causa della sua povertà e della sua morte precoce. Risulta da documenti che nel 1631 il Brouwer fu accolto nella corporazione dei pittori di Anversa, e che nella stessa città fu sepolto l'1 febbraio 1638. I soggetti dei suoi quadri per lo più sono contadini o popolani che sbevazzano all'osteria, barano al giuoco, poi si abbaruffano (fig. 335) e vanno a farsi medicar le ferite dal barbiere del villaggio. Questi soggetti provengono, benchè la derivazione non sia facile a scoprire, dalle figurazioni allegoriche dei cinque sensi, che per lungo tempo furono in gran voga. Così il senso del gusto è

simboleggiato efficacemente dal ragazzo che ingoia una medicina amara, e quello del tatto dal villano che guaisce mentre gli fasciano le ferite (l'uno e l'altro nella Galleria Städel di Francoforte sul Meno). Ma queste allusioni allegoriche non sono che un accessorio. Il Brouwer si attiene saldamente alla vita reale, e sceglie tipi della volgarità più schietta, diremmo quasi incorrotta; cosicchè il riguardante non vince la prima impressione, che è disgustosa, se non osservando l'accorta composizione dei gruppi e la meravigliosa fusione del colorito, caldo e vigoroso. L'operosità artistica del Brouwer, per quanto sappiamo, durò breve tempo; tuttavia nella sua tecnica si osserva una lenta evoluzione. Nei primi tempi la sua tavolozza

Fig. 335. Il baro, del Brouwer. Dresda.

è più ricca, e i singoli colori, a spesse pennellate, si fondono delicatamente; invece nei quadri dei suoi ultimi anni, che ricordano quelli di Frans Hals di Haarlem, c'è un tono fondamentale leggermente bruno, al quale sono sovrapposte varie sfumature. I meriti del Brouwer come pittore sono indiscutibili, ma gli manca quel libero umorismo che brilla nelle opere di altri maestri olandesi che trattarono soggetti somiglianti ai suoi. Anche quando varia la sua maniera, le figure hanno sempre un naso rincagnato che sa di caricatura.

Davide Teniers il giovine. — Molto più popolari sono le figure di Davide Teniers, che da gran tempo piacciono al gusto comune, perchè più facili ad intendere. Davide Teniers (1610-1690), detto il giovine per distinguerlo dal padre, dello stesso nome ma meno conosciuto (fig. 336), negli ultimi suoi anni visse a Bruxel-

Fig. 336. Paesaggio, del Teniers il vecchio. Bruxelles.

les, e fu in relazioni personali con la famiglia Breughel. La sua maniera ha qualche cosa del Rubens, e nei primi tempi anche del Brouwer; del resto egli si studiò sempre di derivare dagli antichi maestri le forme esterne dell'arte. Dei molti suoi quadri i più famosi sono quelli che ritraggono *kermesse* e balli all'aperto. Egli rappresenta le allegre baraonde popolari con insuperabile vivezza e con molti particolari aneddotici. Nelle scene d'osteria (fig. 337) di solito appare più evidente l'intenzione di far mostra di bravura pittorica. I quadri della sua età media (1650-1660) hanno una piacevole tonalità grigio-argentea; quelli degli ultimi anni sono

Fig. 337. Osteria, del Teniers il giovine. Monaco.

più secchi di colore; il soggetto è inteso in modo convenzionale, che sa di eleganza arcadica. Favorito dalla fortuna e lavoratore infaticabile, lasciò una ricchissima eredità artistica. Si conosce di lui circa un migliaio di quadri; talvolta ripete certi suoi temi prediletti, ma la materia che tratta è molto varia. Maestro sommo in ogni forma della pittura di genere, dipinse feste popolari, scene d'osteria, cortei, mercati, spettrali tentazioni di Santi, scherzi di animali, nature morte, soggetti di caccia, scene soldatesche, cucine, botteghe e laboratorî; si provò anche nel ritratto e nei soggetti biblici e mitologici. I suoi quadri sono sempre ben dipinti, con ot-

Fig. 338. Ritratto di famiglia, di Gonzales Coques. Buckingham Palace.

tima intonazione d'aria e di luce, ma talora un po' monotoni nella scelta dei tipi e dei particolari locali.

Degli altri pittori d'Anversa che trattarono la pittura di genere, ritraendo unicamente o di preferenza scene della vita del popolo minuto, sono da ricordare Joos Van Craesbeeck (1606? fino al 1654) il quale seguì la maniera del suo amico Brouwer, e Davide Ryckaert (1612-1661), terzo artista di questo nome — anche il padre e l'avo furono pittori — e senza dubbio il più valente della famiglia. Fa parte da sè stesso Gonzales Coques o Cocx (1618-1684), squisito pittore della tranquilla ed agiata vita borghese. I suoi ritratti e gruppi di ritratti, nei quali è felicemente fermato l'atto fugace e riprodotto il carattere individuale, hanno della

pittura di genere, anche pel modo meraviglioso col quale è rappresentato l'ambiente (fig. 338). Ma in complesso nel secolo XVII l'arte di Anversa decade rapidamente. C'è qualche buon pittore di paese e di marine, e fiorisce la pittura di fiori e di frutti. Ma nessuno di questi pittori acquistò nome segnalato nella storia dell'arte. La fondazione dell'Accademia di Anversa (1663), alla quale ebbe gran parte il Teniers, non servì che ad affrettare la decadenza, togliendo all'arte il suo sano fondamento naturale e facendo del pittore il prodotto di un'educazione artificiosa.

## 3. LE SCUOLE PITTORICHE OLANDESI NEL SECOLO XVII.

### *a)* I periodi della Pittura olandese.

Fino alla fine del secolo XVI la pittura olandese e la fiamminga ebbero le stesse sorti. Come nel secolo XV tra gli artisti olandesi e quelli della scuola del Van Eyck non appare nessuna varietà sostanziale, anzi è evidente che seguono le stesse vie, con la sola differenza che gli Olandesi hanno una visione più perspicace di ciò che costituisce la bellezza pittorica della natura, così nel secolo XVI gli artisti fiamminghi ed olandesi sono insieme soggetti all'influenza italiana, la quale però nel secolo XVII non era più una cosa tanto nuova e straniera come nel precedente. I pittori dei Paesi Bassi avevano cessato di studiare i maestri del Rinascimento, e si attenevano piuttosto agli artisti italiani contemporanei, ossia ai naturalisti, ed avevano anche una più libera visione sia della natura che dell'arte. La forte e durevole influenza esercitata dall'Elsheimer (v. pag. 283) sopra parecchi pittori olandesi, quali lo Swanenburg, il Pynas, il Lastman, dimostra che anche in Roma essi non si spogliarono della coscienza artistica nazionale. Era poi naturale che ritornati in patria essi la manifestassero in modo anche più efficace. S'aggiunga che questo vigoreggiare dell'indole nazionale nelle opere degli artisti avveniva appunto nel tempo in cui il popolo olandese, dopo fiera e sanguinosa lotta, conquistava trionfalmente la libertà e l'indipendenza. Ed alla indipendenza politica si accompagna durante il secolo seguente la gloriosa indipendenza dell'arte. I grandi avvenimenti che alla piccola nazione olandese, per breve tempo a dir vero, assegnarono una parte cospicua nella storia del mondo, non si riflettono in modo immediato in questo o quel quadro, ma costituiscono come lo sfondo nel quale campeggia la pittura olandese. Essi preparano e creano quello spirito che anima di vita così complessa e perfetta l'arte olandese del secolo XVII.

Fiorenti e feconde scuole d'arte esistevano già ad Haarlem, a Leida, ad Utrecht ed in altre città. Anche la materia trattata dai pittori olandesi del secolo XVII non fu inventata da loro. Quasi tutti i soggetti che appaiono nella pittura di questo secolo si vedono già nel secolo XVI. Il ritratto, che di questa pittura è il punto di partenza ed il principale fondamento, era già in grande onore, e fino dalla prima metà del secolo XVI abbiamo esempi di ritratti in gruppo, che rappresentano una società od una corporazione. Fino dal 1529 Dirck Jacobsz, figlio di Jacopo Cornelisz (v. pag. 143) ritrasse un gruppo di tiratori, ed opere simili fecero nel 1533 Cornelio Teunissen e Cornelio Ketel, l'uno e l'altro di Amsterdam. E senza tener conto delle molte pitture del secolo XVI con intento allegorico

e morale (i cinque sensi, le virtù, i vizi, ecc.), vediamo già in questo secolo ritratta dai pittori la varia vita popolare, che divenne più tardi la materia della pittura di genere. Le grandi agitazioni politiche e religiose che commossero profondamente il popolo, gli straordinari avvenimenti, che oggi parevano aver ridotto la nazione sull'orlo del precipizio, e domani la facevano lieta di insperata vittoria, si riflettono in tutte le figure, e dànno loro un aspetto nuovo. Appare dalle figure maschili il vigor nativo, la sicurezza di sè, la giusta baldanza. Ognuno ha pensato ed operato per la sua parte alla salvezza della patria, e si è sentito superiore alle meschinità della vita ordinaria. Qual differenza tra i più antichi gruppi di tiratori e quelli che furono dipinti dopo il 1580! In quelli tutte le persone, ritratte a mezza figura, guardano fuori dal quadro e stanno in fila senza alcuna vivezza di aggruppamento o di movenze; soltanto nelle mani c'è talora un po' di varietà; insomma non sono altro che ritratti singoli posti uno accanto all'altro. Invece nei gruppi più recenti le persone, a figura intiera, sono composte con varietà pittoresca, in magnifico abito militare, e in ciascuna si vede la coscienza di valere qualche cosa. I prevosti o reggenti, ed i membri delle varie corporazioni, specialmente di quelle dei tiratori, che si vedono nei grandi quadri (detti in olandese *Regentenstukken* o *Doelenstukken*) che ciascuna corporazione teneva ad ornamento della propria sede, non sono borghesucci o mercantuzzi, ma hanno quasi l'aspetto di eroi o di personaggi politici.

Più tardi, cessata l'ansia del pericolo imminente e sottentrata per qualche tempo la sicurezza del vivere, appare nell'arte la libera giocondità. Il popolo era stato valoroso, pronto ad affrontare i pericoli e ad esporre la vita per una grande causa, soltanto perchè era in possesso del massimo benessere e della più ampia libertà personale. Le condizioni politiche perfezionarono il carattere degli Olandesi, già formato dall'aspra vita marinaresca. Si ripetevano nella vita politica, in ampie proporzioni, gli ardui cimenti della navigazione. L'immane pericolo al quale per tanto tempo fu esposta la patria, rendeva sacro anche alla fantasia il suolo nativo, e gli artisti non si stancavano di ritrarlo. E non il suolo soltanto: le dune, i canali, le lagune erano oggetti amati e pregiati dagli Olandesi. Inoltre questo popolo di navigatori da lungo tempo aveva imparato ad osservare anche l'aria e le nubi. L'aver continuamente sott'occhio i fenonemi atmosferici rese più squisito il senso e l'amore della natura e del paesaggio. Similmente, i lunghi anni senza pace acuirono il culto del focolare domestico, il desiderio nostalgico dei blandi riposi. La fantasia abbellì di splendidi colori la vita domestica, e dell'aspirazione ad una casetta tranquilla, arredata con garbo, sede di onesta ed umile gioia, fece un ideale popolare.

La trasformazione dell'arte olandese non avvenne d'un tratto. La lunga vita di molti maestri, le innovazioni recate dai giovani ed accettate dai vecchi, rendono difficile una rigorosa ripartizione per gradi e periodi, e impediscono di riconoscere chiaramente ciò che ciascun periodo ha di caratteristico. L'esistenza contemporanea di centinaia di operosi pittori troppo facilmente indusse a credere che essi movessero da un comune principio, e seguissero nell'arte le stesse massime. Si preferì classificare tutti questi artisti secondo il genere di pittura al quale si dedicarono, e in questo modo dai più si trascurò affatto la pittura religiosa, perchè di questa poco si occuparono i raccoglitori ed amatori d'arte venuti dopo. La tendenza idealistica, le figure eroiche e sovrumane assunte a simboli della fede

non corrispondevano alle idee dominanti. Al contrario, il vigore tutto umano proprio dei patriarchi dell'Antico Testamento si confaceva alla fantasia degli artisti olandesi; similmente le parabole degli Evangeli, i fatti e la Passione di Cristo erano frequente soggetto di quadri e di incisioni all'acquaforte. È noto che tra i Calvinisti l'Antico Testamento era tenuto in molto maggior considerazione che non nella Chiesa cattolica. A spiegare la persistenza della pittura religiosa basta una sommaria conoscenza della letteratura olandese del secolo XVII, nella quale la poesia religiosa fu sempre in fiore, non meno della erudita e della classicheggiante, e della poesia popolare schiettamente realista.

Si potrebbe classificare la pittura olandese in tre gradi o periodi, non dimen-

Fig. 339. La Compagnia del capitano Rogh, di Nicola Elias. Amsterdam.

ticando però che gli artisti appartenenti ad un periodo continuarono ad operare nel seguente, e talora, giunti alla maturità, accolsero le nuove forme dell'arte.

Nel PRIMO PERIODO (1580 circa - 1620) le singole città olandesi, Delft, Haarlem, Leida, Utrecht, Amsterdam, sono a un dipresso allo stesso grado. L'italianismo non è ancora totalmente eliminato, ma la forma d'arte principale è già il ritratto, e gli artisti non tardano a liberarsi dalla primitiva secchezza di ideazione e di colore. A Delft, dove intorno a Guglielmo d'Orange si adunava una ricca aristocrazia politica e cortigiana, visse Michele Van Mierevelt (1567-1641), operosissimo ritrattista. Ad Haarlem abbiamo Pieter De Grebber (lavorò dal 1625 al 1649), ad Utrecht Paolo Moreelse (1571-1638), scolaro del Mierevelt, a Dordrecht Jacopo Gerritsz Cuyp (1594-1651), da principio un po' duro e secco, ma che in seguito acquistò un colorito caldo e una singolare freschezza e naturalezza, all'Aia Jan Van Ravesteijn (1572 circa - 1657), ad Amsterdam finalmente Cornelio Van der

Voort (1576-1624), Werner Van Valckert (noto fino dal 1612), Nicola Elias (m. dopo il 1646 - v. fig. 339), e Tommaso De Keijser (1596-1667), figlio del celebre architetto Hendrik De Keijser.

Non è facile assegnare a ciascuno di questi ritrattisti il posto che giustamente gli spetta. Il più operoso e più noto è il Mierevelt, ma non gli si può riconoscere il primato perchè gli manca lo squisito senso del colore. Un posto tra i più eminenti spetta al Ravesteijn ed al De Keijser (fig. 340). Nel ritrarre con fedeltà e schiettezza le fattezze sono insuperabili; specialmente i ritratti di mano del De Keijser si fanno ammirare per sicurezza di disegno, libertà di concezione ed uso sapiente del chiaroscuro; in ciò egli precorre Rembrandt. Questo rapido fiorire del ritratto è il carattere principale e singolare della pittura olandese in ogni tempo. Nel primo periodo il ritratto non soltanto predomina senza contrasto, ma già si avvicina alla perfezione. La pittura di paese, che in Haarlem fu sempre in onore, progredì molto più lentamente. Isaia Van de Velde (m. nel 1630), di famiglia immigrata da Anversa, con le sue vedute e coi suoi paesaggi animati da molte macchiette, fu uno dei primi ad avviare in Olanda la pittura di paese per quella via che divenne propria di essa; lavorò all'Aia e ad Haarlem.

Il SECONDO PERIODO (1620-1645) coincide in parte con quegli anni nei quali i Paesi Bassi furono di fatto indipendenti, ma è ancora dominato dal recente passato e dal ricordo delle grandi guerre. Non è un caso se le due città che da queste guerre furono più travagliate, Haarlem e Leida, in questo periodo raggiungano il primato nell'arte olandese. Dobbiamo trasportarci col pensiero in un mondo agitato da grandi passioni, che è vivo tuttora, sia nei ritratti singoli, di uomini liberi e conscii della propria forza, sia nei ritratti in gruppo, dove l'azione ha sempre più del drammatico. Echeggiano ancora nella fantasia le recenti guerre. L'uomo sa quel che vale; nulla di rigido e di compassato, sia nel vestire che nei costumi, sia nell'aspetto esterno che nei sentimenti e negli affetti. Perfino i divertimenti popolari hanno del tumultuoso, ed una certa asprezza si osserva nei quadri che ritraggono la vita popolare. C'è una forza primigenia che ad ogni istante sembra stia per prorompere; ma si sente che se ciò avvenisse essa non si esaurirebbe, perchè nasce da una sorgente che sempre si rinnova. I canti popolari contemporanei, le vivaci e sane commedie del Brederoo e del Coster rappresentano le stesse idee, ed attestano che la pittura era interprete dell'anima popolare. Anche il colorito accresce al sommo la vivacità di questi dipinti. Esso è audace e sicuro, e la luce, specialmente nei primi tempi, quando non si era ancora diffusa l'arte del chiaroscuro, è piena ed intensa, senza alcun mezzuccio volgare od artifizio. L'espressione delle figure si concentra nelle teste, con una verità che conquide, e con tratti che non potrebbero essere più caratteristici.

Nel TERZO PERIODO, che comincia dopo il 1645, si allenta il legame tra l'arte e la vita popolare, e si scolora la memoria delle grandi lotte nazionali. È venuta su una nuova generazione, non più travagliata dall'affannosa aspirazione alla pace, che è ormai un benefizio sicuramente conquistato, una generazione intenta a godere lautamente le ricchezze accumulate dai traffici con l'Oriente. Si manifesta nell'arte una giocondità un po' troppo materiale, congiunta all'amore delle cose splendide, leggiadre, squisite. Nel pittore, più che la vena inventiva e la ricchezza di pensiero, si apprezza la virtuosità nel trattare le forme dell'arte sua. Cresce nella

ricca borghesia il numero degli amatori d'arte; desiderosi per lo più di adornare i « gabinetti », i quali si vengono sempre più ingombrando di oggetti d'arte orientale, di lacche, di porcellane. Ciò influisce non soltanto sulle dimensioni dei quadri, ma anche sulla scelta dei soggetti e sul grado di valentìa che si richiedeva al pittore. Del resto, quando le esigenze del committente su quest'ultimo punto erano soddisfatte, all'artista rimaneva una certa libertà di scelta e di idee. La soggettività si manifesta assai meglio che nel periodo precedente; decade a poco a

Fig. 340. I Signori del Consiglio di Amsterdam in attesa di Maria de' Medici, di Tommaso De Keijser. Museo dell'Aia.

poco quel realismo ad ogni costo, al quale dovevano adattarsi i pittori. Ogni artista si dedica di preferenza ad una forma dell'arte sua, si chiude in un suo campo per lo più angusto. Chi è pittore di luci, chi di stoffe, chi cerca graziosi accordi di colore in ambienti chiusi o all'aria aperta, chi si studia sopratutto di dare aspetto grazioso e piacevole alle persone. Spesso rinunciano al disegno individuale, alla forte espressione delle teste, che talora appaiono monotone e senz'anima. La pittura non tratta più soggetti drammatici, ma i vari momenti di un vita tranquilla; non si propone di eccitare ed elevare la fantasia, ma di piacere all'occhio. Questi ultimi Olandesi facevano il quadro per il quadro, senz'altro fine che l'effetto pittorico; in nessun tempo questa massima dominò così assoluta come in questo. Tra le sedi dell'arte in questo periodo assai più che nei precedenti prevale Amsterdam, che a poco a poco eclissa tutte le altre città.

Di molti quadri olandesi, ad esempio di certi paesaggi con macchiette, non si conosce con certezza l'autore principale; spesso il paesaggio è d'un artista e le macchiette di un altro. Di molti artisti si è incerti a quale scuola attribuirli, perchè spesso mutarono sede. In ogni caso, pare che la migliore classificazione sia ancora quella che si attiene alle scuole principali ed alle loro sedi, cioè Haarlem, Leida, Delft ed Amsterdam. Ma ci sono due artisti che non possono essere ascritti a nessuna scuola locale, e meritano di essere posti a capo di tutta l'arte olandese, vogliamo dire Frans Hals e Rembrandt van Rijn; gli effetti dell'opera

Fig. 341. Frans Hals con la sua seconda moglie. Amsterdam.

di questi due artisti oltrepassarono di molto la breve cerchia nella quale vissero e lavorarono.

### *b)* Frans Hals e Rembrandt.

Frans Hals probabilmente nacque ad Anversa circa il 1584; ma la sua famiglia si rifugiò ad Haarlem prima del 1591; ivi egli fu discepolo di Karel Van Mander, e visse lavorando assiduamente fino alla morte, avvenuta nel 1666. Che in gioventù egli sia stato un po' troppo dedito ai piaceri, è attestato da documenti; da notizie degne di fede risulterebbe pure che fu travagliato dai debiti e morì nell'estrema povertà. Ma in quel che si narra della sua intemperanza nel bere e della sua dissolutezza, c'è forse non poca esagerazione. L'andazzo di giudicare della vita e dei costumi di un artista dai soggetti da lui preferiti, diede luogo a

molte storielle, e non soltanto sul conto di Frans Hals. È certo che egli dipingeva di preferenza allegri compagnoni e figure comiche della strada, come la cosidetta Hille Bobbe (Berlino), una vecchia grinzosa, mezzo brilla, con un boccale di birra accanto ed una civetta sulla spalla, ed il burattinaio. Nei soggetti amorosi pare che egli sia stato ispirato piuttosto da Bacco che da Cupido. Dal ritratto che egli fece di sè stesso e della sua seconda moglie, circa il 1624 (fig. 341), appare un uomo di indole gioviale, amante di tutti i piaceri della vita. Ma le figure grottesche ed i soggetti popolareschi non sono la parte principale dell'opera sua. Egli

Fig. 342. Banchetto di una compagnia di tiratori (Jorisdoele), di Frans Hals (1627). Haarlem.

fu principalmente ritrattista, e riuscì eccellente sia nei ritratti singoli che nei ritratti in gruppo; in questi ultimi le figure sono in grandezza naturale, per lo più sedute intorno ad una tavola, in atteggiamenti semplici e spontanei. Tra i molti ritratti singoli sono da ricordare quelli della famiglia Beresteijn, e principalmente quello di una fanciulla, a figura intiera, presso i Rothschild di Francoforte sul Meno, il piccolo ritratto del patrizio Guglielmo Van Heythuysen nel Museo di Bruxelles, e un altro dello stesso nella Galleria Liechtenstein a Vienna. Come pittore poi di ritratti in gruppo, Frans Hals trionfa nel Museo di Haarlem. Più volte egli ritrasse le varie corporazioni dei tiratori, cioè la *Jorisdoele* nel 1616 e nel 1627 (fig. 342), e la *Adriaensdoele*, adunate a banchetto; ritrasse anche i direttori dell'ospedale di S. Elisabetta, ed i direttori e le direttrici dell'ospizio dei vecchi. Un gruppo di ritratti degno di stare al pari di quelli di Haarlem è nel Museo di Amsterdam: rappresenta una compagnia di tiratori, sedici figure non sedute come al solito,

ma tutte in piedi; fu portato a compimento nel 1637 da Pietro Codde. Come saggio di ciò che Pietro Codde sapeva fare da solo, è da vedere il « Ballo » (fig. 343).

Basta l'enumerazione delle opere di Frans Hals per riconoscere che egli poco o nulla si occupava dell'invenzione dei suoi quadri, ed era affatto alieno da qualsiasi ispirazione poetica. Le sue figure paiono vive; egli è un realista senza restrizioni, ma non un freddo copiatore del vero. Il magistero del colore nobilita queste figure. E appunto nel modo di trattare il colore si vede il più notevole progresso da lui compiuto nella sua lunga carriera. Fino dai suoi primi lavori egli colorisce con larghezza e vigore, con effetti caldi e luminosi; poi viene sempre più subordinando i colori locali ad una tonalità generale, che dà ai suoi quadri un accordo

Fig. 343. Un ballo, di Pietro Codde. L'Aia.

perfetto. La luce è leggermente velata, il colorito caldo e bruno digrada in soavi toni grigio-argentei. Finalmente i colori locali spariscono, e nel quadro domina una tonalità unica. Con meravigliosa sicurezza i colori sono gettati sulla tela l'uno accanto all'altro, in misura sufficiente a modellare le figure e a determinare i caratteri. Si direbbe che alla verità naturale sia sottentrata la quintessenza della natura, che la sintesi pittorica abbia eliminato i particolari reali.

La maniera di Frans Hals esercitò una forte influenza sui pittori che vennero dopo, forse più che la maniera di Rembrandt, sebbene questi per ricchezza di fantasia, per varia operosità e vena poetica creatrice sia molto superiore al maestro di Haarlem.

Rembrandt Harmensz van Rijn nacque a Leida nel 1606, non, come narra la leggenda, in un molino appartenente a suo padre, ma nella agiata casa paterna. Si ritiene che il suo primo maestro fosse Jacopo van Swanenburch, e pare che per poco tempo in Amsterdam egli seguisse anche l'insegnamento di Pietro Lastman (v. pag. 305). Cominciò a far da sè nel 1627; i suoi primi lavori — S. Paolo in pri-

gione, a Stoccarda, il Vecchio che dorme, a Torino (fig. 344) — non sono a dir vero straordinari, ma ci si vede già l'effetto di chiaroscuro con luce chiusa, primo accenno alla maniera alla quale in seguito Rembrandt si attenne costantemente. Il suo primo capolavoro è un gruppo di ritratti, fatto nel 1632 ad Amsterdam, dove si era stabilito nel 1631. È la celebre Lezione d'anatomia del dottor Tulp (fig. 345 - Galleria dell'Aia). Rembrandt ritrasse i soprastanti della corporazione dei chirurghi di Amsterdam, raccolti intorno alla tavola di dissezione per assistere ad una dimostrazione anatomica del loro collega. Questa trovata non era nuova, avendo due precedenti nel *Theatrum anatomicum*, dipinto nel 1617 dal Mierevelt (Delft), e nella Lezione di anatomia del dottor Egbertsz (1619), di Tommaso De Keijser (Museo di Amsterdam). Ma Rembrandt accrebbe di gran lunga l'effetto, facendo sì che i personaggi non fossero spettatori passivi, ma partecipassero con tutte le forze dello spirito alla eloquente dimostrazione del dottor Tulp, e disponendoli in maniera che appaiono mirabilmente vivi sotto un prodigioso giuoco di luce. In questa, come in altre opere dello stesso genere, la fedeltà materiale del ritratto è subordinata all'azione ed alla potente espressione dello stato d'animo del momento; il che innalza Rembrandt sopra tutti gli altri ritrattisti olandesi.

Fig. 344. Il vecchio che dorme, di Rembrandt. Torino.

Progredendo su questa via, Rembrandt nel 1642 dipinse per la corporazione dei fonditori d'archibugi il famoso quadro detto impropriamente « la Ronda notturna » (fig. 346 - Museo di Amsterdam). Il vivo ed energico movimento delle figure e la stranissima illuminazione del quadro fecero credere che questa fosse una scena di notte. Ma recentemente lo si collocò, come si doveva, in modo che ricevesse la luce di fianco; divennero così visibili, nonostante la posteriore sovrapittura, le parti che rimanevano all'oscuro, e le figure principali, inondate di luce, acquistarono un meraviglioso risalto plastico di tra la turba che le circonda. Purtroppo il quadro,

quando nel 1715 lo si trasportò nel Palazzo Comunale di Amsterdam, fu barbaramente tagliato sui quattro lati, cosicchè parecchie figure scomparvero o restarono mutilate. In questa tela, che è uno dei gruppi che gli Olandesi dicono *doelenstücke*, il maestro ci presenta una compagnia di archibugieri di Amsterdam, non placidamente radunata, ma nell'atto di uscire tumultuosamente dalla sua sede (*doele*) per recarsi ad una gara di tiro al bersaglio. Essi traversano in fretta un vestibolo a vòlta, che riceve la luce dall'alto a sinistra; nel fondo una gradinata conduce

Fig. 345. Lezione d'anatomia del dottor Tulp, di Rembrandt. L'Aia.

nelle sale interne. In prima fila campeggia il capitano Frans Banning Cock, col bastone di comando, vestito di velluto scuro con una sciarpa di colore amaranto, il quale discorre animatamente col suo luogotenente Guglielmo Van Ruytenberg; questi è vestito di giallo, con una sciarpa bianca ed una gorgiera di acciaio brunito, smaltata d'azzurro sull'orlo. Dietro ed ai lati si affollano gli archibugieri. Uno carica l'arma, un altro ha sparato in segno di gioia; Giovanni Visscher Cornelissen sventola lietamente la bandiera, il bravo tamburino Giovanni Van Kampoort batte a raccolta; questi nomi sono scritti sopra uno scudo appeso ad un pilastro. In mezzo al tumulto si vede una ragazzina riccamente vestita, che reca i premi della gara. La giuliva agitazione degli uomini ha la sua espressione artistica nel colore e nella luce. I colori sono forti ed intensi, collegati in modo che nessuno prevale sugli

REMBRANDT — SASKIA.

(Cassel, Galleria).

altri, e ne risulta un accordo armonico al quale tutti concorrono in ugual misura. Le luci digradano nelle ombre, rotte a loro volta da riflessi luminosi; uno strano bagliore circonda le figure, che spiccano da un tenue chiaroscuro.

L'anno in cui fu dipinto questo quadro (1642) segna il culmine dell'arte di Rembrandt, e nello stesso tempo la fine della sua fortuna. Gli morì la moglie, Saskia di Uylenburgh, sposata nel 1634. Saskia ha una gran parte nell'opera di Rembrandt, che ebbe sempre nella fantasia le amabili fattezze della moglie; le

Fig. 346. La cosidetta « Ronda notturna », di Rembrandt. Amsterdam.

vediamo nelle sue teste all'acquaforte e nei suoi quadri. Sposa e moglie, ora sola con un fiore in mano o coperta di gioielli, ora insieme col felice marito (fig. 347) Saskia fu eternata da Rembrandt (Tav. XVI). Rimasto vedovo, la sua operosità non diminuì, ed ogni anno venne producendo nuovi quadri biblici e ritratti; ma le sue condizioni economiche andarono a precipizio, finchè nel 1655 dovette dichiarar fallimento. Questa rovina fu in parte causata dalla crisi finanziaria che allora travagliava Amsterdam, in parte dalla passione di Rembrandt di far collezione d'oggetti d'arte. Del resto Rembrandt non fu mai un buon amministratore. Finchè visse Saskia, la vita gli parve l'attuazione d'un bel sogno, che vediamo riflesso nei suoi autoritratti e nei ritratti della moglie. Ritrae volentieri

sè stesso in abito sfarzoso, copre la moglie di gioielli e di trine, l'aiuta ad abbigliarsi, come si vede nel magnifico doppio ritratto, falsamente detto del borgomastro Pancras e di sua moglie, nel Palazzo Buckingham a Londra. Dopo la morte di Saskia è evidente che Rembrandt non si occupò che dell'arte sua, senza darsi pensiero del dare e dell'avere. Continuò a vivere in sogno, ma fu un sogno fosco e triste; l'indole sua divenne cupa, estranea alle cose del mondo.

L'inventario compilato in occasione del fallimento fece conoscere gli inesti-

Fig. 347 Rembrandt con sua moglie Dresda.

mabili tesori d'arte raccolti da Rembrandt. Si trovarono in casa sua quadri italiani, sessanta cartelle di incisioni in rame, armature, vetrerie veneziane, armi indiane, porcellane cinesi, ecc. Dopo d'allora Rembrandt si accomodò con la sua governante Enrica Stoffel, che dopo la morte di Saskia gli amministrava la casa, e con suo figlio Tito. Questi si incaricarono della vendita dei suoi dipinti e delle sue incisioni, fornendogli vitto e alloggio. Rembrandt si appartò sempre più dal mondo, non avendo più alcuno, a quanto pare, dei ricchi mecenati dei tempi migliori, e morì in condizioni disagiate nel 1669. L'avversa fortuna non interruppe la sua operosità artistica. Nell'anno più disgraziato (1656) egli condusse a termine uno dei suoi capolavori di soggetto biblico, la Benedizione di Giacobbe, nel Museo

Fig. 348. La Benedizione di Giacobbe. Cassel, Museo.

Fig. 349. I Sindaci dei fabbricanti di panno, di Rembrandt. Amsterdam.

di Cassel (fig. 348). Nel 1661 dipinse il terzo grande gruppo di ritratti, detto dagli Olandesi « *dei Staalmeesters* », ossia i sindaci dei fabbricanti di panno, ai quali spettava autenticare la provenienza delle stoffe mediante bolli di piombo (fig. 349).

Fig. 350. Gesù che risana i malati. Acquaforte di Rembrandt (detta « il foglio dei cento fiorini »).

Sono cinque personaggi raccolti intorno ad una tavola coperta da un tappeto orientale; quattro sono seduti, il quinto si leva da sedere come per rivolgere la parola ad una adunanza, che non si vede. Dietro sta in piedi un donzello, a capo scoperto. Dallo sfondo grigio e dalle vesti nere risaltano luminosamente, sebbene anche le carnagioni tendano al bruno, le teste e le mani.

Gli « Staalmeesters » sono un bellissimo saggio dell'ultima trasformazione avvenuta nella maniera di Rembrandt. Dapprima egli disegnava e coloriva accuratamente, preoccupandosi sopratutto della fedeltà al vero; nel secondo periodo invece (1636 circa - 1656), adoperando il chiaroscuro e subordinando i colori locali al tono complessivo, trasporta le sue figure dalla realtà immediata in un mondo poetico tutto suo. Nell'ultimo periodo, divenuto padrone della tecnica, il che gli consente la massima ampiezza nel pennelleggiare, riduce a pochi elementi la sua tavolozza, e raggiunge l'effetto che vuole, quasi senz'altro mezzo che la luce e l'ombra: raccoglie una luce intensa sopra alcune parti del quadro, le quali così risaltano quasi vio-

Fig. 351. Il predicatore Anslo che consola una vedova, di Rembrandt. Berlino

lentemente dall'ombra che le circonda. Nei molti autoritratti di Rembrandt, che senza dubbio egli trattò come studi di teste, si può seguire passo passo la trasformazione della sua maniera. Ma la sua passione di fare esperimenti di accordi di colore non piaceva alle persone che volevano farsi ritrarre, le quali davano la preferenza ai pittori più fedeli al vero, cioè a Tommaso De Keijser ed a Bartolomeo Van der Helst.

Della fantasia sintetica di Rembrandt e della sua sapienza nel comporre la migliore testimonianza si ha nei suoi quadri (ed acqueforti) di soggetto biblico. In ciò il suo spirito era conforme al genio del suo tempo e della sua nazione; infatti egli trasse di preferenza i suoi soggetti dai libri più recenti dell'Antico e dalle parabole del Nuovo Testamento: rappresentò le nozze di Simone (Dresda), la contesa di Simone con lo suocero che lo ha chiuso fuori della casa nuziale (Berlino),

Simone accecato (Istituto Städel di Francoforte), il sacrifizio di Manoah (Dresda), e più volte dipinse Susanna e Betsabea nel bagno, Giuseppe in Egitto (Berlino e Pietroburgo), le storie di Tobia, di Booz e Ruth (sotto il falso titolo « la sposa ebrea abbracciata da un vecchio », nel Museo di Amsterdam). Dalla giovinezza di Gesù trasse quadri idilliaci, come il « *Ménage du menuisier* » (1640), nel Louvre, e la « Famiglia del legnaiuolo » (1646) a Cassel. Egli pone la scena in un ambiente umile e povero; Giuseppe e Maria sono vestiti all'olandese; nondimeno la luce calda e distribuita armonicamente rende a meraviglia l'immagine della sacra pace. Alla Sacra Famiglia bene si accompagnano la Presentazione al Tempio (1631), all'Aia, e l'Adorazione dei Magi (1657), nel Palazzo Buckingham a Londra. Nell'uno e nell'altro quadro, sebbene appartenenti a tempi assai diversi, si vede la perfetta padronanza del chiaroscuro. Ma quanto è più ammirabile la luminosità del colore nelle opere posteriori! I quadri che rappresentano gli insegnamenti ed i miracoli di Gesù dimostrano come il maestro intendesse a fondo lo spirito dell' Evangelo. In un quadro che è a Pietroburgo (1637) prese a soggetto la parabola dei lavoratori, e in un'acquaforte, detta il « Pesatore d'oro », trattò la parabola dei talenti. Gesù e l' adultera (1644) gli diedero occasione di dipingere un'animata scena popolare (Galleria Nazionale di Londra); Gesù che risana i malati è il soggetto della celebre acquaforte (1650) detta « il foglio dei cento fiorini » (fig. 350). La Passione era per Rembrandt, come per tutti gli artisti settentrionali, una serie di luttuose e solenni scene tragiche. I quadri e le acqueforti che ne trasse, come le opere somiglianti del Dürer e dell' Holbein, sono animati dallo stesso spirito che Paolo Gerhard espresse nel cantico sacro « O capo pieno di sangue e di ferite ». Un particolare proprio di Rembrandt, e che a tutta prima produce un effetto di color locale alquanto strano, sono le teste di tipo ebraico e le fogge orientali, che egli aveva modo di studiare nel ghetto e nel porto di Anversa. È fuor di dubbio che nella conoscenza dei fatti biblici ed evangelici, e nel saperli rappresentare con potenza d'arte, ben

Fig. 352. La vedova dell'ammiraglio Swartenhout, di Rembrandt. Anversa.

pochi artisti possono stare a pari di Rembrandt. Ma egli non era schiavo della tradizione; le sue figure non appartengono ad un mondo ideale, ma sono tolte direttamente dalla realtà. Il suo senso pittorico, e le idee che egli aveva comuni col suo popolo, lo ponevano in grado di emanciparsi dall'idealismo e dai modelli classici.

Fig. 353. Jan Six. Acquaforte di Rembrandt.

Nella stessa maniera egli trattò la mitologia. Il Ganimede di Dresda, benchè opera originale, compiuta nel fervore della gioventù, richiama alla mente il Jordaens e i maestri italiani contemporanei. Ma la Ninfa Callisto sorpresa in fallo (del principe Salm) non appartiene al consueto mondo mitologico; è un'efficacissima rappresentazione del fatto, eseguita col più schietto realismo, e meravigliosa per pregi pittorici.

Ma nella vastissima produzione di Rembrandt il meglio sono sempre i ritratti.

Non pochi sono senza nome. Rembrandt, almeno nei suoi ultimi tempi, non era il ritrattista alla moda tra le persone ragguardevoli (v. pag. 316); egli non guardava alla posizione sociale dei suoi modelli, ma a ciò che essi potevano valere per un pittore. Tra questi ritratti senza nome, che sono opere di primo ordine, citiamo il vivacissimo doppio ritratto del costruttore navale e di sua moglie (1633), nel Palazzo Buckingham a Londra; il cosidetto Rabbino, di Berlino (1645); la dama dal ventaglio (1641), nel Palazzo Buckingham, e il ritratto maschile che le fa riscontro, a Berlino; il ritratto di donna, nella sala quadrata del Louvre; il gruppo di famiglia, a Braunschweig, e le due vecchiette sedute, a Pietroburgo. Tra i ritratti dei quali si sa il nome notiamo quello del borgomastro Six, amico e protettore

Fig. 354. Il paesaggio dei tre alberi. Acquaforte di Rembrandt (B. 212).

di Rembrandt, e della madre del Six (collezione Six, Amsterdam), e l'accurato e vivacissimo ritratto dell'avventuriero Martino Daey e di sua moglie, in possesso del barone Rothschild a Parigi; il cosidetto « Indoratore » (1640), che si crede il ritratto del pittore Jacopo Noomer (passato in America), il ritratto di Renier Anslo (1641) a Berlino (fig. 351), il ritratto del segretario Coppenol a Pietroburgo, quello di Jan Haaring (1658) nella collezione John Wilson a Parigi, della vedova dell'ammiraglio Swartenhout ad Amsterdam (fig. 352) e del giovine Bruyningh a Cassel (1652). S'intende che l'elenco è ben lungi dall'essere completo. Tutti questi ritratti, sebbene dall'uno all'altro vi siano differenze pittoriche, hanno un pregio comune, quello cioè di esprimere lo stato d'animo del momento. In quelle teste leggiamo non soltanto il carattere personale, ma altresì il sentimento che le animava quando il pittore le ritrasse. Splendono di verità, non soltanto esterna ma psicologica. Rembrandt, oltre ai suoi meriti insigni di artista, era anche un acuto pensatore.

I ritratti dipinti sono ottimamente integrati dai ritratti all'acquaforte, come quello del borgomastro Six (fig. 353), e quelli del medico Efraim Bonus, che scende pensoso una scala *(le juif à la rampe)*, dei predicatori Uytenbogaert ed Anslo, del De Jonghe, mercante di quadri, e il ritratto dell' Haaring, dallo sguardo torvo. La numerosa serie delle acqueforti di Rembrandt è ammirabile quasi quanto la

Fig. 355. Contadini all'osteria (1662), di Adriano Van Ostade. L'Aia.

sua opera pittorica. L'acquaforte gli serviva per ritrarre in bozzetti estemporanei le forme pittoresche di uomini e di cose, le impressioni e i casi gli venivano sott'occhio giorno per giorno. Ma di lui abbiamo anche molte acqueforti che sono vere composizioni; poche tra queste corrispondono a qualche suo dipinto, alcune sono buttate giù alla lesta, altre eseguite come un vero quadro. Sono tratti dalla vita popolare, quale egli la intendeva, il ciarlatano, la venditrice di frittelle, il cieco violinista, o le varie figure di accattoni. Non meno importanti per conoscere la versatilità del maestro sono i paesaggi all'acquaforte, quali il cosidetto « paesaggio dei tre alberi » (fig. 354), il « podere del pesatore d'oro », il « molino a vento »

ecc. In queste acqueforti ritroviamo la stessa perspicace osservazione delle forme del suolo e dei movimenti delle nubi, che è pregio dei paesaggi dipinti da Rembrandt; questi ultimi sono di fantasia, e talora monotoni nel colore, ma hanno l'attrattiva della naturalezza, che li fa parer tratti dal vero (Paesaggio tempestoso, a Braunschweig - Paesaggio con un castello sopra un monte, a Cassel). Nella pittura di paese Rembrandt ebbe un valoroso emulo in Hercules Segers (1590-1640) e un ottimo continuatore nel suo scolaro Filippo Koninck (n. ad Amsterdam nel 1619, m. nel 1688); un sorprendente paesaggio del Segers è agli Uffizi a Firenze, paesaggi del Koninck esistono a Berlino e Francoforte. Gli effetti dell'opera di Rembrandt durarono nella generazione che venne dopo di lui, avendo egli in Amsterdam raccolto intorno a sè molti discepoli.

Fig. 356. La chiatta, di Salomone Van Ruysdael. Bruxelles.

### *c)* La scuola di Haarlem.

La scuola di Haarlem deriva principalmente da Frans Hals, al quale deve il colorito fresco e vigoroso e la forza del carattere. Presso Frans Hals si raccoglievano vari pittori dei cosidetti « quadri di società », ossia quadri che raffigurano arditi soldati, allegri ufficiali, giovinotti eleganti e spavaldi, belle ragazze che bevono, giocano ed amoreggiano, talora anche ballano o fanno un po' di musica. Da quanto sappiamo, il primo nella serie di questi pittori è Dirk Hals (1591-1656), fratello di Frans; nei più antichi tra i quadri di Dirk Hals è da lodare la tonalità generale chiara e delicata, e l'abilità nel ritrarre le stoffe e le fogge di vestire. Seguono Antonio Palamedesz di Delft (1600 circa - 1673), e Jacopo A. Duck, che lavorò ad Utrecht e all'Aia. Anche Pietro Codde di Amsterdam (1600-1678 - vedi pag. 312), poco inferiore a Frans Hals e valente pittore di musiche e danze, e di corpi di guardia (Dresda), e Jan Miensze Molenaer (1600-1668) di Haarlem, appartengono a questo gruppo.

Un genere d'arte affatto diverso è la pittura contadinesca, della quale nella scuola di Haarlem il principale maestro è Adriano Van Ostade. Nato ad Haarlem nel 1610, fu discepolo di Frans Hals; studiò per qualche tempo anche le opere di Rembrandt, e morì nel 1685, quando già la sua potenza artistica era in deca-

Fig. 357. La cascata, di Jacopo Van Ruisdael. Cassel.

denza. A dir vero il Van Ostade non è il creatore della pittura contadinesca, già trattata da altri maestri olandesi e fiamminghi. Ma egli seppe nobilitarla con una vena di amabile umorismo, specialmente nelle opere del suo tempo migliore, la quale risulta dalla squisitezza del chiaroscuro e dal perfetto accordo degli elementi pittorici. Ora egli ci trasporta in una fumosa abitazione rusticana, dove alcuni rozzi ma onesti compari si sollazzano bevendo o ballando; ora ci fa vedere la famigliuola intenta alle sue pacifiche occupazioni, ora la brigata d'amici che gode

Fig. 358 Paesaggio vespertino, del Wijnants. Monaco.

il fresco nel vestibolo dell'abitazione (fig. 355), ora la folla giuliva, radunata sulla piazza del villaggio, giovani e vecchi insieme, tratti fuor di casa da un violinista vagante. Le figure, per lo più minuscole, sono vivacissime e caratteristiche. I colori sono accordati da un tono dominante, le ombre delicate e trasparenti. Il Van

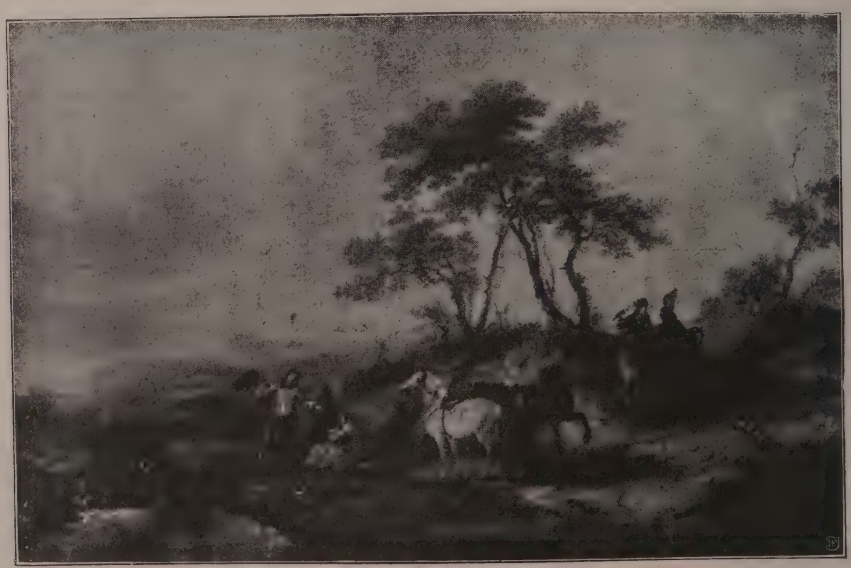


Fig. 359. La caccia col falco, del Wouwerman. Dulwich.

Ostade sa ricavare grandi effetti dagli sfondi e dalle vedute di camere interne; ciò gli dà occasione di ritrarre vari giuochi, riflessi e gradazioni di luce. Oltre ai molti quadri (Amsterdam, L'Aia, Londra, Dresda) e disegni acquerellati, il Van Ostade lasciò una cinquantina di acqueforti, figure singole e piccoli gruppi, pregevoli per sicurezza di disegno.

Alla scuola di Adriano Van Ostade appartengono suo fratello Isacco (1621-1649), pittore che volentieri trasporta i suoi soggetti all'aria aperta e lascia larga parte al paesaggio, Cornelio Bega di Haarlem (1620-1664) e Cornelio Dusart (1660-1704). Tra i paesisti di Haarlem - Pietro Molyn (m. 1661), Cornelio Broom (m. 1661), Guglielmo Dubois (m. 1680) - primeggia Jacopo Ruisdael. Si sa da documenti che suo padre Isacco fu negoziante di cornici e di quadri; se sia stato anche pittore non è accertato; così pure non si hanno notizie certe sugli studii di Jacopo. Sappiamo soltanto che anche lo zio paterno Salomone (m. 1670), il quale si firmava Ruysdael, fu valente paesista (fig. 356), tanto che oggi i quadri dei suoi ultimi anni sono pregiati quasi di più di quelli del nipote, e che Jacopo Ruisdael, nato circa il 1628, nel 1648 fu accolto nella corporazione dei pittori di Haarlem. Ma nel 1659 lo troviamo ad Amsterdam. Pare che, come molti altri artisti, egli si sia stabilito in questa città, perchè ivi erano in maggior numero gli amatori d'arte. Ridotto in povertà e dimenticato, nel 1681 ritornò a Haarlem, dove morì nel 1682. La fedele osservazione della natura e la diligenza nel caratterizzare i particolari dimostrano che il Ruisdael segue i precetti artistici dominanti in Haarlem. Nel disegno e nel colorito del fogliame, dei tronchi d'albero, delle nubi è suo studio costante la massima fedeltà al vero; in ciò egli supera tutti i suoi predecessori, ed ha anche un senso più squisito dei vari movimenti dell'aria e degli accordi di colore. Spesso, specialmente negli ultimi anni, i suoi paesaggi sono severi, quasi tristi, e tali a noi paiono anche in maggior misura, perchè il tempo ne ha oscurato le tinte e le luci. Egli predilige le solitudini dei boschi, con acque stagnanti (La palude, nell'*Ermitage* di Pietroburgo) o correnti. È notevole che il suo senso della natura si manifesta anche in paesaggi

Fig. 360. La suonatrice di liuto, di Gerardo ter Borch. Cassel.

dei quali certamente in patria non poteva trovare soggetti, cioè ruscelli spumeggianti, montagne e cascate (Dresda, Cassel, fig. 357). Nessuno dei suoi quadri produce una così forte impressione di melanconia come il Cimitero degli Ebrei, nella Galleria di Dresda; è un paesaggio con un ruscello tumultuoso.

Affine in parte al Ruisdael (nella freschezza dei fogliami), e specialmente rinomato per le lontananze, è un altro maestro di Haarlem, Giovanni Van der Meer (1628-1691). Ad Haarlem soggiornò qualche tempo Giovanni Wijnants, che lavorò

Fig. 361. Il giuramento della pace di Vestfalia a Münster (1648), di Gerardo ter Borch. Londra.

dal 1641 al 1679, autore di paesaggi nei quali specialmente il primo piano è pregevole per la delicatezza del colore e la fedele rappresentazione delle piante e delle forme del suolo (fig. 358). Anche Pietro Van Laer, dopo lungo soggiorno in Italia (v. pag. 282), ritornò ad Haarlem nel 1639, ed ivi dipinse molte scene popolari e rusticane di soggetto italiano, episodi briganteschi ecc. Il Wijnants contribuì a formare uno tra i giovani pittori di Haarlem, divenuto poi celebre, cioè Filippo Wouwerman (1619-1668). Nei molti quadri di questo pittore si riflette la vita guerresca del suo tempo; ma non c'è il vigore tumultuoso e la passione indomita dell'arte più antica; le macchiette sono vivaci e bene armonizzate col paesaggio, ma raffinate e talora eleganti. Della guerra, cosa tanto seria, la fantasia

ha fatto quasi un giuoco. Oltre a molte battaglie e cacce (fig. 359), dove per lo più, per ragioni pittoriche, figura un cavallo bianco, il Wouwerman dipinse pure soggetti rusticani, nei quali l'effetto risulta anche dal paesaggio, eseguito con gran cura; artisticamente questi quadri sono talora migliori, benchè meno apprezzati, di quelli di soggetto cavalleresco.

Trattò soggetti campestri e pastorali anche Claas Pietersz Berchem di Haarlem (1620-1683); ma in questo artista l'elemento nazionale, sia nell'idea che nel colore, comincia a venir meno, e si sente invece l'italianismo, sia nella scelta dei motivi di paesaggio che nelle macchiette (asini, ecc.). Nella stessa maniera lavorò

Fig. 362. Veduta di Nimega, di Giovanni Van Goyen. Berlino.

il suo scolaro Karel Dujardin (1622-1678). Questi si provò anche in soggetti religiosi ed allegorici, ma ebbe fama dai molti quadri popolareschi di soggetto italiano, nei quali gli piacque introdurre buoi, cavalli ed asini, ritratti con molta vivezza.

Con la scuola di Haarlem ha stretti rapporti anche Gerardo ter Borch (Terburg), uno dei più insigni pittori di figure e di minuterie. Nato a Zwolle nel 1617, ebbe a primo maestro il padre, dello stesso nome, il quale da giovine in Italia era stato tra i seguaci dell'Helsheimer. Nel 1633 si stabilì ad Haarlem, dove fu discepolo di Pietro Molyn, e molto trasse dalla scuola di Frans Hals. Infatti i suoi quadri ricordano sopratutto i cosidetti « quadri di società » di Dirk Hals e dei suoi seguaci. Come gli antichi maestri di Haarlem, il ter Borch si compiace di ritrarre geniali conversazioni ed anche singole figure caratteristiche; ma a differenza dei

suoi predecessori, specialmente nelle sue opere più tarde, non trae i soggetti direttamente dal popolo; tende all'eleganza, all'esecuzione squisita, anche a scapito della freschezza e della forza. Egli ritrae persone di tipo medio, non troppo belle nè troppo intelligenti, che non vivono di vita propria, ma sembrano messe in mostra. Le camere agiatamente arredate, il decoroso vestire degli uomini, le sfarzose vesti di seta delle donne — il ter Borch inizia la pittura di stoffe —, i gruppi atteggiati con parlante vivacità, ci fanno capire che ci troviamo tra gente che sa godersi la vita, e ci inducono ad intendere questi quadretti, dipinti con bel garbo

Fig. 363. Il contratto nuziale, di Giovanni Steen. Braunschweig.

di colore, come altrettante novelle. Infatti il Goethe nelle « Affinità elettive » (Tomo II, cap. 5) interpretò argutamente, se non esattamente, la scenetta, più volte ripetuta dal ter Borch, della signorina che sta in piedi a capo chino e volgendo le spalle allo spettatore, davanti a due persone che paiono i suoi vecchi genitori. Similmente il quadretto del trombettiere che interrompe il colloquio amoroso di un ufficiale, forse per chiamarlo d'urgenza al campo, potrebbe fornire lo spunto di una novella. Questi quadretti, per lo più a figure intiere, sono graziosissimi e perfettamente veri. Sia nell'atteggiamento che nel vestire delle persone non c'è nulla di lezioso o ricercato; è gente che ha le abitudini di una solida agiatezza (fig. 360). Gerardo ter Borch viaggiò molto, fino nella Spagna, e profittò del suo

soggiorno a Münster per ritrarre in gruppo i plenipotenziari che conchiusero la pace di Vestfalia (Londra, Galleria Nazionale - fig. 361). Passò i suoi ultimi anni a Deventer, dove morì nel 1681. Fu suo discepolo Gaspare Netscher di Heidelberg (1639-1684), il quale prese domicilio all'Aia, continuò la maniera del maestro, e fece anche piccoli ritratti di grande effetto.

### *d)* Le scuole di Leida e di Delft.

Come Haarlem, così Leida ebbe nel secolo XVII una bella schiera d'artisti. Alla generazione più antica appartiene Giovanni Van Goyen (1596-1656), che forse fu scolaro di Isaia Van de Velde, e lavorò dapprima a Leida, e dopo il 1634 all'Aia, dove morì. Negli ultimi paesaggi del Goyen la tonalità dell'aria prevale sui colori locali, i quali sono lievemente sfumati ed avvolti da essa come in un velo trasparente. I suoi motivi prediletti sono le umili dune e le sponde dei fiumi, spesso con molte macchiette (figura 362). Nessun pittore sentì meglio di lui l'umido e nebbioso paesaggio olandese, il sole velato, l'atmosfera grigia e sottile. Egli è il vero ritrattista delle spiagge olandesi.

Fig. 364. La ragazza del grappolo, di Gerardo Dou. Torino.

Tra i pittori meno antichi vissuti a Leida il più noto è Giovanni Steen (1626-1679), il beniamino degli scrittori di leggende artistiche, i quali gli diedero il soprannome di « allegro tavernaio di Leida ». Visse qualche tempo ad Haarlem, dove qualche cosa trasse da Adriano Van Ostade, senza che in nulla scapitasse la sua originalità artistica. In Giovanni Steen le facoltà propriamente pittoriche sono superate dal senso comico; certi suoi quadri sono vere commedie. Fu paragonato al Molière, ed ha molta affinità anche con l'Hogarth. Ma il vero modello dell'arte dello Steen è da cercare piuttosto nella antica pittura di genere con intenzioni morali, che ha il suo riscontro nella contemporanea poesia olandese. Anche lo Steen moralizza, come dimostrano le scritte

da lui apposte ai suoi quadri; ma spesso prevale in lui l'indole faceta e godereccia, cosicchè all'intenzione satirica subentra la rappresentazione comica che è fine a sè stessa. Pazze gozzoviglie, baldorie in famiglia, ciò che accade alla fine del banchetto quando i padroni sono addormentati, il medico accorto che indovina a volo la causa di una malattia di cuore, sono i soggetti che lo Steen predilige. Uno dei più complessi tra questi quadri di costume, ammirabile per l'acume col quale sono caratterizzati i singoli personaggi, è il Contratto nuziale, nel Museo di Braunschweig (fig. 363). Trattò pure soggetti tranquilli (la festa delle fave, la festa di S. Nicola), *Kermesse*, e perfino soggetti biblici e storici.

Fig. 365. L'idropica, di Gerardo Dou. Louvre.

A Leida Rembrandt, come artista indipendente, fece breve soggiorno; tuttavia ebbe tempo di formarvi uno dei più celebri suoi scolari, Gerardo Dou (1613-1675), il massimo maestro di quella pittura minuziosa che fu detta per antonomasia olandese, nella quale l'esecuzione meticolosa e la piccolezza del dipinto sono reciprocamente causa ed effetto. Il Dou non fece un grande sforzo di fantasia; egli non uscì dalla breve cerchia della vita borghese, e più volte ne ritrasse le occupazioni più umili e comuni; ma la luce, il colore, la scrupolosa, diremmo quasi amorosa cura di ogni particolare di forma, nobilitano questi quadretti e dànno loro un non so che di poetico. È più che probabile che nella scuola di Rembrandt la

figura umana posta nel vano di una finestra aperta, in modo da trovarsi illuminata di faccia e da spiccare sullo sfondo oscuro di una camera, sia stata uno dei temi proposti di preferenza come esercizio di bravura. Quasi tutti gli scolari di Rembrandt si provarono in questo tema; il Dou ad esempio fece il proprio ritratto, in abito da violinista, affacciato ad una finestra, e molte altre figure nelle stesse

Fig. 366. Frans Mieris nel suo studio. Dresda.

condizioni (fig. 364). Ma di lui abbiamo anche parecchi ritrattini e quadretti d'interno, alcuni dei quali illuminati a luce artificiale; citiamo tra questi la Scuola serale, o « quadro delle quattro candele », nel Museo di Amsterdam. Senza alcun artifizio particolare, il Dou seppe ottenere nella celebre Idropica del Louvre (figura 365) un effetto che non ha riscontro in nessuna delle sue opere; egli si valse unicamente di una luce solare uniforme ed alquanto velata, e di una sottile psicologia dei personaggi.

La maniera del Dou, con più studiata eleganza, fu proseguita in Leida dal suo scolaro Frans Mieris (1635-1681). I quadretti del Mieris, lui vivente, furono ricercatissimi dai ricchi amatori d'arte (fig. 366). Il figlio Guglielmo ed il nipote

Fig. 367. La sentinella, di Karel Fabritius. Museo di Schwerin.

Frans Mieris il giovine continuarono l'arte del vecchio Frans e ne imitarono più o meno felicemente le opere.

La scuola di Leida ci ha richiamati a Rembrandt; questi ebbe influenza anche su parecchi giovani artisti di Delft. Karel Fabritius frequentò in Amsterdam la bottega di Rembrandt; poi ritornò a Delft, dove nel 1654 perì ancor giovane, causa lo scoppio di una polveriera. Di lui rimangono pochi quadri (fig. 367), che fanno rimpiangere la prematura morte dell'artista. Vi si vede uno schietto senso della natura, ed una sapiente prospettiva architettonica, di effetto tanto maggiore in quanto pare affatto spontanea.

Ai nostri tempi è ritornato in onore uno scolaro del Fabritius, Jan Vermeer (1632-1675), detto anche il Van der Meer di Delft (ma più esattamente Vermeer), per distinguerlo dal suo omonimo di Haarlem; anch'egli procede da Rembrandt, ma non sappiamo se direttamente od indirettamente. Certo che Rembrandt propose alla pittura nuovi problemi, conformi all'indole dell'arte olandese, cioè i problemi di luce. Ma non si trattava di puri e semplici problemi tecnici, bensì di una idea artistica di gran momento, grazie alla quale anche gli oggetti per sè insignificanti entravano nell'àmbito della fantasia ed assumevano un aspetto

Fig. 368. Veduta di Delft, di Jan Vermeer di Delft. L'Aia.

poetico. Anche il Vermeer di Delft si occupò di effetti di luce. Egli ora ci trasporta in una camera dalle pareti chiare, nella quale da una finestra laterale entra un'onda luminosa, ora in un cortile o in uno spiazzo soleggiato, dove le figure sono come immerse nella luce, e le ombre formano forti macchie sopra una superficie chiara. I soggetti sono per lo più semplicissimi: ragazze che dipanano, bevono, suonano; un geografo con una bussola in mano; un soldato che discorre con una ragazza che ride; una famiglia radunata sopra uno spiazzo, ecc. Un tratto particolare del Vermeer è la predilezione per l'azzurro chiaro ed il ranciato; il modo di colorire è affatto moderno, e con esso egli ottiene meravigliosi effetti di luce. Dei pochi suoi quadri i più perfetti sono la veduta di Delft (fig. 368 - L'Aia, *Mauritshuis*), il pittore nel suo studio (Tav. XVII - Vienna, Galleria Czernin) e la ragazza con la brocca del latte (Museo di Amsterdam). Per molti rispetti gli

Fig. 369. La dispensa, di Pietro De Hoogh. Amsterdam.

si avvicina Pietro De Hoogh di Utrecht (1630 fino al 1677 circa), il quale lavorò dapprima a Delft e poi ad Amsterdam. I suoi quadri, nei quali di solito da una porta aperta si ha la veduta di una camera più interna (fig. 369), sono ammirabili per la bellezza della luce solare che li invade, rompendo in varie maniere la penombra delle camere e producendo svariati riflessi. Pittoricamente Pietro De Hoogh supera il Vermeer. Dei suoi quadri può dirsi che manca il soggetto, perchè le figure di massaie, di fantesche, di fanciulli, ecc. vi sono poste unicamente come macchie per contemplare l'armonia dei colori; il suo proposito è unicamente di ritrarre al vivo la luce per sè stessa. Nei suoi dipinti la luce scherza, sorride, parla, produce da sè gli accordi espressi dalle figure poste nell'ambiente, e dà a tutta l'opera un carattere poetico.

### *e)* La scuola di Amsterdam.

Nella scuola di Amsterdam prevalse, com'era naturale, Rembrandt. Di pittori indipendenti da lui non c'è che il già menzionato Tommaso De Keijser (vedi pag. 308) ed il celebre ritrattista Bartolomeo Van der Helst (1613-1670). A differenza di Rembrandt, che nei ritratti, sia isolati che in gruppo, è con l' andar del tempo sempre più soggettivo, il Van der Helst ebbe per fine principale la perfetta vivezza e naturalezza della rappresentazione. Egli ci presenta le persone in luce limpida ed uniforme, con colorito largo e vigoroso. In fatto di verità esteriore non si può fare di più di lui; non c'è dubbio che i ritratti di sua mano sono somigliantissimi; non è dunque meraviglia che egli sia stato prediletto dai suoi contemporanei. Ma le figure che egli ci presenta non ci rivelano la loro vita interna, ed è raro che siano fortemente caratterizzate. Si ritiene come suo capolavoro il Banchetto della guardia civica di Amsterdam per festeggiare la pace di Vestfalia, nel Museo di Amsterdam (fig. 370). Ma ci sono altrove (ad es. a Pietroburgo) altre sue opere di maggior valore artistico.

JAN VERMEER VAN DELFT — IL PITTORE NELLO STUDIO.
(Vienna, Galleria Czernin).

Fig. 370. Banchetto della guardia civica di Amsterdam per festeggiare la pace di Vestfalia, del Van der Helst. Amsterdam.

Scuola di Rembrandt. — Tra gli scolari di Rembrandt ad Amsterdam è da ricordare in primo luogo un gruppo di pittori che imitò il maestro non soltanto nella maniera di dipingere, ma altresì nella scelta dei soggetti e nel modo di intenderli; costoro dipinsero quadri biblici e ritratti, sia singoli che in gruppo. Stanno a capo di questa schiera alcuni pittori, quali Jan Lievens di Leida (1607-1674) e Salomone Koninck di Amsterdam (1609-1656), i quali si formarono in condizioni simili a quelle di Rembrandt, e furono anche d'indole affine alla sua, ma nondimeno in poche opere soltanto mostrano di derivare da lui. Tra i veri scolari di Rembrandt nei suoi primi tempi i principali sono Ferdinando Bol di Dordrecht (1616-1680) e Govaert Flinck di Cleve (1615-1660); di quest'ultimo l'o-

Fig. 371. Riposo in Egitto, di Ferdinando Bol. Dresda.

pera più vasta (nel Museo di Amsterdam) è un gruppo di ritratti dello stesso soggetto di quello del Van der Helst. Specialmente nelle loro prime opere questi due artisti si rivelano valorosi discepoli di Rembrandt (fig. 371). Alquanto più tardi furono scolari di Rembrandt Jan Victors e Gerbrando Van den Eeckhout (1621 fino al 1674). Più tardi ancora il maestro ebbe nella sua officina Aart De Gelder di Dordrecht (1645-1727), che ne imitò assai bene la forma esterna. Questi pittori costituiscono propriamente la scuola di Rembrandt, e si somigliano tanto che certe opere, ad esempio del Koninck e dell'Eeckhout, non di rado furono attribuite al maestro. Ma l'influenza di Rembrandt si rivela più o meno in molti altri artisti, i quali nella scelta dei soggetti, nell'idea e nel sentimento seppero affermare la loro personalità.

Un pittore che molto trasse dalla tecnica di Rembrandt è Nicola Maes di Dordrecht (1632-1693); le figure e i gruppi che egli dipinse nei suoi primi tempi,

come la filatrice, la lattivendola, la cucitrice, la ragazza che spia una coppia d'amanti, la bambinaia addormentata presso la culla del bambino, nel modo col quale sono trattati il chiaroscuro, il rosso e il giallo rivelano lo studio diretto di Rembrandt. Più squisita e graziosa è la pittura di Gabriele Metsu di Leida (1630-1667), il quale fino dal 1650 si stabilì ad Amsterdam. I suoi Amanti, a Dresda, richiamano alla memoria, nella composizione, l'autoritratto di Rembrandt con Saskia; il suo Giovine alla finestra è la ripetizione di un tema frequente nella scuola di Rembrandt; l'Uomo che scrive una lettera (fig. 372) è luminoso ed arioso tanto da gareggiare con somiglianti quadri di gabinetto del Vermeer e del ter Borch. I soggetti prediletti dal Metsu sono le strade popolate ma non tumultuose, i trattenimenti musicali, le scene di famiglia e gli amoreggiamenti, in ambienti ben arredati. In ciò egli si avvicina al ter Borch; similmente, Samuele Van Hoogstraeten di Dordrecht (m. 1678), anche questo dipendente da Rembrandt, va posto insieme con Pietro De Hoogh e col Vermeer di Delft. Ma per molti anni nella pittura del Metsu, nel suo modo di usare il chiaroscuro e gli accordi di colore prevalse l'esempio di Rembrandt.

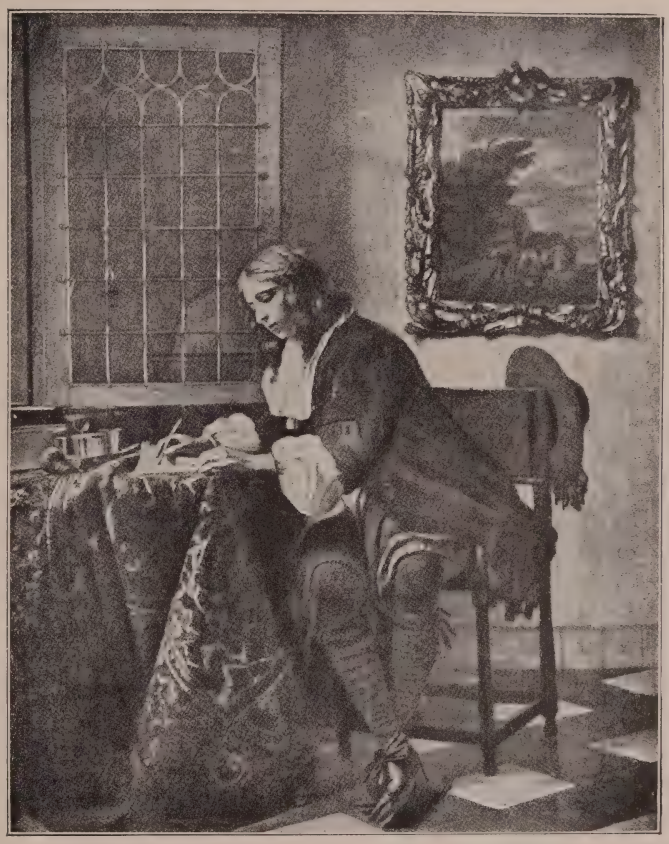


Fig. 372. L'uomo che scrive una lettera, del Metsu. Londra, proprietà privata.

Pittori di marine e di animali. — Crescendo nella politica e nel commercio universale la potenza di Amsterdam, in questa città si concentra sempre più la vita artistica dell'Olanda. Dalle altre sedi dell'arte essa riceve un continuo contributo. Ma nella opulenta cittadinanza di Amsterdam, che amava sopratutto gli agi della vita e la tranquillità, si manifestano presto nuovi e particolari gusti artistici. Sorge la pittura di marina, come una reminiscenza dei tempi gloriosi, nei quali l'arte era strettamente collegata alle sorti della patria. Tra i più celebri pittori di marine, oltre a Jan Van de Capelle, è da ricordare Guglielmo Van de Velde il giovine, figlio di un altro pittore di marine, e scolaro del padre e di Simone De Vlieger. Nato ad Amsterdam nel 1633, lo troviamo nel 1677 pittore di Corte a Greenwich, dove morì nel 1707. Le sue battaglie navali e riviste di armate, i suoi quadri d'alto mare e di spiaggia (fig. 373), nei

Fig. 373. Mare tempestoso, di Guglielmo Van de Velde. Londra.

Fig. 374. Paesaggio invernale, di Adriano Van de Velde. Dresda.

Fig. 375. La partenza, di Alberto Cuyp. Parigi.

Fig. 376. Animali al pascolo, di Paolo Potter. Torino.

quali il soggetto è reso più attraente dagli effetti di luce e dal vario giuoco delle nubi, piacquero in sommo grado anche ai suoi contemporanei. Suo fratello Adriano Van de Velde (1635-1672), discepolo del Wijnants e del Wouwerman, ebbe tendenze idilliache, sommamente conformi al gusto del tempo, ed arrecò alla pittura

Fig. 377. Paesaggio invernale con pattinatori, di Aart Van der Meer, Londra.

di paese nuovi soggetti di grande effetto. La terra popolata di vari animali domestici invita alla quiete, ristoratrice delle forze affaticate dalle faccende. Adriano Van de Velde non dà ancora la preferenza agli animali; per lo più se ne serve per avvivare il paesaggio. Egli si compiace di ritrarre armenti che pascolano

nelle stoppie, o presso acque tranquille, con abitazioni rusticane nello sfondo; spesso la scena è italiana. Ma conosce anche la bellezza propria dell'inverno olandese, le distese di ghiaccio avvivate da allegri pattinatori (fig. 374); sono di sua mano le vivaci macchiette nei quadri di molti paesisti; nella breve sua vita egli

Fig. 378. La strada di Middelharnis, di Meindert Hobbema. Londra, Galleria Nazionale.

fu operosissimo. Può dirsi che i suoi quadri sono quel che c'è di meglio in quel genere del « paesaggio animato » tanto in voga nella pittura olandese. Quanto piacesse e fosse coltivato il paesaggio di carattere idilliaco, è attestato anche nell'opera di Alberto Cuyp (1620-1691). Discepolo del padre, il soprariordato Jacopo

Fig. 379. Imbandigione, di Claes Heda. Dresda.

Gerritsz Cuyp (v. pag. 307), Alberto visse a Dordrecht in condizione onorevole ed agiata, mantenendosi a quanto pare abbastanza indipendente dalle principali scuole. Egli studiò di preferenza gli effetti della luce solare più intensa, e seppe esprimere a meraviglia l'aspetto caratteristico delle varie parti del giorno. Nei suoi quadri gli animali, specialmente i cavalli montati, spesso sono uniti in gruppi vivaci, intenti a qualche occupazione; tengono il primo piano del dipinto e le loro dimensioni sono tali da farli apparire come la parte essenziale del soggetto (fig. 375). In dimensioni ancora maggiori vediamo nei quadri di Paolo Potter (Enkhuyzen 1625 - Amsterdam 1654) gli animali domestici, buoi, pecore e capre, i quali divengono già il vero soggetto dell'opera d'arte. Il Potter supera tutti i pittori dello stesso genere, sia perchè fu fedelis-

Fig. 380. Vasellami, di G. Kalf. Amsterdam.

Fig. 381. La grande natura morta col nido di uccello,
di Jan Davidsz De Heem, Dresda.

Fig. 382. Natura morta con una lepre, di Jan Weenix.
Monaco.

simo al vero e meglio d'ogni altro intese i caratteri individuali di ciascun animale, sia per l'ispirazione pittorica e i felici effetti di luce, che sono pregio singolare, specialmente dei suoi quadri più piccoli (fig. 376). Le più celebri opere del Potter sono nei Musei dell'Aia e di Pietroburgo.

Nel PAESAGGIO puro e semplice il gusto contemporaneo si accontenta sempre meno della troppo uniforme natura olandese. Molti pittori, quali Jan Both ed

Fig. 383. Il gallo che canta, di Melchiorre d'Hondecoeter. Vienna, Galleria Czernin.

altri, si volgono all'Italia; altri vanno a cercare motivi di grande effetto nell'estremo settentrione, come Allaart Van Everdingen, nato ad Alkmaar, ma dal 1657 in poi vissuto ad Amsterdam (1621-1675). In gioventù l'Everdingen fu pittore di marine; più tardi si dedicò a ritrarre l'aspro ed orrido paesaggio della Norvegia. Altri pittori, pure attenendosi al paesaggio che loro offriva l'Olanda, cercarono di renderlo più interessante ritraendolo in momenti meno comuni, ad esempio limpide notti lunari od incendi notturni. In tali soggetti fu abilissimo sopra tutti Aart Van der Meer di Amsterdam (1603-1677), il quale fece anche ottimi paesaggi invernali, vespertini, mattutini, ecc. (fig. 377). Dei paesisti il solo Meindert Hobbema (1638-1709), sebbene appartenga alla nuova generazione, si

mantenne fedele all'antica semplicità, ed anche dai più umili motivi olandesi seppe trarre una delicata ispirazione. A noi egli pare un moderno, perchè è alieno da ogni composizione ricercata e dallo stilizzare il paesaggio; ha sentimento pittorico squisito e riproduce la natura con una verità che persuade. Egli ci rappresenta, ad esempio, un pomeriggio estivo dopo un breve temporale. Alcune nuvole vagano ancora nel cielo ed avvolgono nell'ombra il primo piano; ma il piano di mezzo e lo sfondo sono illuminati dal sole. La pioggia ha rinfrescato la verzura; il ruscello, che dà moto ad un mulino, scorre più copioso; anche l'acqua dello stagno è leggermente increspata. Al margine del bosco, dove tra le cime degli alberi rosseggia un tetto, corre un

Fig. 384. Interno di chiesa, del De Witte. L'Aia.

Fig. 385. La piazza del mercato di Haarlem, di Gerrit Berckheyde. Londra.

sentiero, sul quale si vedono alcuni allegri viandanti. Tali sono i temi prediletti dell'Hobbema, ch'ei variò all'infinito; le macchiette nei suoi quadri per lo più sono di Adriano Van de Velde o del Lingelbach. Il suo ammiratissimo capolavoro, la strada di Middelharnis (fig. 378) è nella Galleria Nazionale di Londra. Della vita e della carriera artistica dell'Hobbema si sa poco o nulla. Fu scolaro di Jacopo Ruisdael; nacque, visse e morì ad Amsterdam.

Natura morta. — Dopo i trionfi della pittura olandese nel ritratto, nel quadro di costumi e nel paesaggio, è da ricordare altresì una forma d'arte per sè modesta, ma che acquistò una popolarità proverbiale, cioè la natura morta. Tutte le cose che abbelliscono la vita domestica e rallegrano la vista: i fiori, i libri, i lucenti vasellami, le appetitose imbandigioni, la selvaggina, i pesci, ebbero lo specialista che seppe ritrarre il vero con una verità che illude l'occhio e con sempre nuove variazioni; in ciò è da vedere una manifestazione dell'indole olandese, affezionata alle cose e alle modeste delizie della casa. Senza dubbio questa forma d'arte richiede un'abilità che ha molto del mestiere; tuttavia fu coltivata anche da veri artisti. Ad esempio nelle imbandigioni dipinte da Pietro Claesz (nacque a Burgsteinfurt nel 1590 e lavorò ad Haarlem dal 1617 al 1661), ora sfarzose, ora borghesemente modeste, c'è una esecuzione larga e scorrevole che ricorda Frans Hals. Molto gli si avvicina Claes Heda (Haarlem 1594-1678), valentissimo nel ritrarre le argenterie, lo scintillar del vino nei vetri di Roma e di Venezia, le pasticcerie e le frutta (fig. 379). Le imbandigioni di Guglielmo Kalf di Amsterdam (1621-1693) ricordano Rembrandt; in un campo così angusto egli si rivela uno dei più squisiti coloristi del suo tempo (fig. 380). La dotta Leida ebbe i cosidetti pittori di vanità, cioè di libri, teschi e strumenti scientifici (Giacomo De Claeuw); all'Aia visse (dal 1621 fin dopo il 1675) Abramo Van Beyeren, celebre pittore di pesci, e valente anche nelle marine e nei fiori. Ma il sommo tra i pittori olandesi di fiori e di frutta è Jan Davidsz De Heem (1606-1683-84 - fig. 381), al quale talora si avvicinano Rachele Ruysch (1664-1750) e Abramo Mignon, nato a Francoforte ma vissuto in Olanda (dal 1640 fino al 1676 circa). Tutti tre figurano molto onorevolmente nella Galleria di Dresda. Giovanni Weenix di Amsterdam (1640-1719) dipinse nature morte di selvaggina. Per lo più i suoi quadri, nobili e decorativi, rappresentano un parco, dove nel primo piano si vede selvaggina morta aggruppata a caso, con vari arnesi di caccia (fig. 382). Anche Melchiorre D'Hondecoeter (1636-1695), cugino del Weenix, dipinse arnesi di caccia e selvaggina, ma è molto più noto per i suoi « Pollai » dove ritrasse con vivacità e squisitezza di pittura uccelli nostrani e forestieri, ora pacificamente adunati, ora combattenti tra loro (fig. 383).

Nella seconda metà del secolo XVII parecchi insigni artisti, quali Rembrandt, il Ruisdael, il Vermeer, dovettero lottare con la povertà; l'Hobbema fu costretto, per campare la vita, ad accettare un modesto impiego municipale; Adriano Van de Velde non potè fare a meno dell'aiuto della moglie, che teneva una botteguccia; altri invece, come Goffredo Schalcken (1643-1706), mediocre imitatore di Gerardo Dou, e Adriano Van der Werff di Rotterdam (1659-1722), pittore freddo e senz'anima, ebbero una fortuna superiore al merito; questa è la prova più evidente della decadenza e corruzione del gusto artistico in Olanda. Soltanto in due forme d'arte durò più a lungo la buona tradizione, cioè nei ritratti

in gruppo, nei quali acquistò rinomanza, per esuberante vivezza e per senso squisito del colore, Cornelio Troost di Amsterdam (1697-1750), e nelle vedute di chiese e di città. Gli antichi pittori olandesi di architettura, ad esempio Dirk Van Delen (1605-1671), si erano principalmente compiaciuti di risolvere problemi di prospettiva o di inventare magnifiche architetture; invece la nuova scuola di Delft, con intenti puramente pittorici, prese a soggetto anche interni di chiese. Così di Hendrik Cornelisz Van Vliet (1611-1675) abbiamo vedute interne di chiese gotiche, ammirabili per gli effetti di luce e di penombra. Emanuele De Witte (1617-1692), il sommo maestro della pittura olandese di architettura, ottiene nei suoi interni di chiesa (fig. 384) effetti prodigiosi, con arte pittorica perfetta. Altri artisti preferirono i giuochi di luce e d'ombra nelle vie e piazze soleggiate, i fossati ombrosi, il rosso violento dei tetti e dei muri, il movimento della folla sui mercati. Questi sono i soggetti delle vedute di Jan Van der Heyde (1637-1712) e dei fratelli Job e Gerrit Berckheyde (1630-93 e 1638-98), pittori di cui è da lodare la somma accuratezza e la giusta intonazione (fig. 385).

## 4. LA PITTURA SPAGNUOLA NEL SECOLO XVII.

La storia dell'arte spagnuola è per i più un campo oscuro, nel quale risplendono pochi artisti di illustre nome. Il Velasquez, Alonso Cano, lo Zurbaran, il

Fig. 386. Il cieco risanato, di Domenico Theotocopuli detto il Greco. Galleria di Parma.

Murillo, hanno fama estesissima, ma soltanto dal principio del secolo scorso. Fino a questo tempo di qua dai Pirenei soltanto pochissimi intenditori d'arte avevano conoscenza diretta di questi artisti e delle loro opere. Ed anche oggi dei pittori

più antichi si sa ben poco. Questo isolamento fu causa che nella storia dell'arte la Spagna non occupasse il posto che le spetta; ma d'altra parte anche il giudizio definitivo che oggi se ne può dare, deve tener conto appunto di questa singolarità: la Spagna fa parte da sè stessa. Finchè la Spagna fu una potenza universale, cioè al tempo di Carlo V, l'arte spagnuola non fu indipendente. Ma quando sorsero i grandi maestri spagnuoli, cioè al tempo di Filippo IV, la nazione si era già straniata dal consorzio dei popoli europei. Perciò nell'arte europea la Spagna non impresse una orma profonda, nonostante il merito insigne di molti suoi artisti, veramente creatori. Soltanto in tempi recenti l'arte spagnuola fu posta nel debito onore.

Fig. 387. S. Ermenegildo, di Francesco Herrera il vecchio. Museo di Siviglia.

Del resto, l'isolamento dell'arte spagnuola era in parte preparato dalle vicende storiche del paese. Nella Spagna del sec. XV, cioè nell'età del Rinascimento, dominavano ancora le idee delle Crociate; la fantasia nazionale si volgeva alla severità e dignità della cavalleria; l'esaltazione religiosa dava allo spirito ecclesiastico una potenza principalissima. Il Medio Evo nella Spagna durò più a lungo che in Italia ed altrove. Inoltre, ed anche questo è un fatto di gran momento, nel tempo stesso in cui la Spagna trionfava dei Mori, la corona spagnuola acquistava grandi possedimenti in Italia e nei Paesi Bassi. Nel campo dell'arte i vincitori avevano già ricevuto molto dai Mori, e molto più ricevettero dai Paesi Bassi e dall'Italia, dove l'arte era in gran fiore. Perciò l'arte spagnuola nel secolo XVI non ha quasi nulla di indipendente. Gli Spagnuoli simpatizzavano coi Fiamminghi. Questi e quelli amavano ed onoravano la verità, la natura schietta e semplice; la fantasia spagnuola non meno della fiamminga si compiaceva delle rappresentazioni puramente realistiche. All'arte italiana invece fu aperta la via dal favore dei sovrani. Carlo V, e più di lui Filippo II, erano entusiasti ammiratori di Tiziano. Ma anche senza queste ragioni la Spagna, divenuta una potenza mondiale, doveva necessariamente appropriarsi la civiltà domi-

nante in Europa, e per naturale conseguenza seguire nell'arte le vie aperte dagli Italiani e dai Fiamminghi.

Perciò artisti fiamminghi e più tardi artisti italiani furono bene accolti nella Spagna, e furono specialmente favoriti i romanisti fiamminghi, uno dei quali, Peter de Kempeneer di Bruxelles (m. 1580), detto dagli Spagnuoli Pedro Campana, passò molti anni a Siviglia e nel 1560 ritornò in patria. Agli immigrati si aggiunsero

Fig. 388. Il duca Olivarez, del Velasquez. Madrid.

artisti del paese, i quali posero ogni loro ambizione nell'imitare i modelli stranieri. Seguire nei particolari l'attività di questi artisti, è cosa che riguarda più che altro la storia della Spagna. Alla storia generale basta assodare il fatto. Sarebbe molto più utile, se si potesse, ricercare gli elementi nazionali viventi ed operanti sotto l'involucro straniero. Che questi elementi esistessero fin dall'inizio, e che di conseguenza l'indirizzo particolare della pittura spagnuola sia anteriore al secolo XVII, è fuor di dubbio; ce n'è traccia in alcuni monumenti di tempi assai antichi. Nel

dipinto d'altare di Luigi Dalmau a Barcellona (v. pag. 36), ed in quelli di Giovanni Sanchez de Castro, di Alessio Fernandez e di altri (in ispagnuolo *retablos*) nelle chiese di Siviglia, la tecnica e le forme sono fiamminghe, ma nella scelta dei modelli, nei tipi e nell'espressione delle teste c'è dello spagnuolo. Anche nei

F. 389. Il Velasquez ritrae l'Infanta Margherita e le Damigelle (« *Las Meninas* »). Madrid, Prado.

quadri di Luigi Morales (m. 1586), detto « il divino » non per eccellenza nell'arte sua, ma perchè trattò unicamente soggetti religiosi, con ispirazione austera ed ascetica, e nei ritratti di mano di Giovanni Pantoja de la Cruz (1551-1609), pittore della Corte, si scorge qualche traccia di idee non acquisite al di fuori, ma formatesi in patria. Ed anche il Ribera (v. pag. 268) deve una parte della sua fortuna

in Italia alla natura spagnuola che in lui si rivela. In Domenico Theotocopuli detto il Greco (1548 circa - fino al 1625) l'origine greca si complica con l'educazione tintorettesca e con ciò che egli assunse dell'indole spagnuola. Artista di attitudini straordinarie, originale fino alla caricatura, valente sia nel ritratto che nei soggetti religiosi, il Theotocopuli è il vero precursore del Velasquez (fig. 386). Le sue opere migliori sono a Madrid nella Galleria del Prado. A fare di lui un artista spagnuolo contribuì principalmente la prevalenza che tra le varie scuole locali acquistò la scuola di Siviglia, città che allora era la vera capitale della nazione.

Fig. 390. Le filatrici, del Velasquez. Madrid.

Tre sono i fattori determinanti della pittura spagnuola: la Chiesa, la Corte e la Nazione. La Chiesa spagnuola non soltanto fu zelante promotrice dell'arte, ma le segnò la via e diede agli artisti, in massima parte, il modo di pensare e di sentire. La tendenza dell'arte spagnuola all'estasi e all'ascetismo procede di qui; i soggetti tratti dalle leggende dei Santi furono quasi imposti dalla Chiesa, tanto che nella pittura spagnuola la Sacra Scrittura è sopraffatta dalla leggenda. La Corte favorì i ritrattisti. Dall'indole nazionale finalmente ebbero in dono il senso della verità che va oltre la superficie, il superbo sentimento della nazionalità dell'arte, onde per loro la Spagna fu tutto il mondo, e da essa trassero con mirabile schiettezza anche le figure leggendarie ed eroiche. Nell'arte spagnuola la verità appare vestita di forme e colori diversi da quelli che assume presso le nazioni

settentrionali, relativamente più ingenue e più modeste. L'ardore del sentimento, talora dissimulato, ed un certo che di impetuoso e primitivo sono doti singolari della pittura spagnuola.

Predecessori del Velasquez. — La massima personificazione, diremmo quasi la rivelazione artistica del genio spagnuolo è il Velasquez, del quale ben si potè dire che ciò che dipingeva non era arte, ma natura. Giustamente egli è celebrato

Fig. 391. La resa di Breda, del Velasquez. Madrid, Prado.

come il massimo tra i pittori spagnuoli. Tuttavia la generazione anteriore dei pittori di Siviglia si onora pure di valenti maestri, primo tra questi Giovanni de las Roelas (1558 o 1560-1625), che fu unicamente pittore di santi. Egli fu anche il primo che diede la vera espressione all'Immacolata, la Madonna spagnuola per eccellenza; nella Battaglia di Clavijo (Cattedrale di Siviglia), dove si vede s. Giacomo che fa impeto contro l'esercito dei Mori, egli trasfuse tutto lo spirito delle Crociate; nella Morte di s. Isidoro (Siviglia, S. Isidoro) rappresentò al vivo il consorzio monacale. Inoltre egli sentì molto bene il valore del colore nel chiaroscuro. Più ardito procedette per nuove vie Francesco Herrera il vecchio (1576-1656 - fig. 387); ma nelle sue ultime opere — egli dipinse anche a fresco — cadde

nell'abuso di forme violente, quasi selvagge. Fuori di Spagna non c'è di lui che un solo grande quadro, cioè il san Basilio del Louvre, opera di grande effetto per il contrasto tra le cupe figure dei monaci e l'ardente entusiasmo del santo. Francesco Pacheco (1571-1654) più che come pittore ebbe fama come scrittore d'arte ( « L'arte della pittura » ) e per essere stato il secondo maestro e lo suocero del Velasquez.

Velasquez. — L'educazione artistica di Diego de Silva y Velasquez somiglia a quella del Rubens. Come il Rubens fu scolaro di due artisti diversissimi, il Van Noort e Ottone Van Been, così il Velasquez imparò l'arte prima dall'Herrera e poi dal Pacheco. Ma forse appunto per questo egli non fu scolaro nè dell'uno nè dell'altro. Nei suoi primi lavori, finchè rimase a Siviglia, trattò vari soggetti. Dipinse, come già si usava da qualche tempo, parecchi dei cosidetti *bodegoncillos*,

Fig. 392. Veduta di Saragozza, del Velasquez e del Mazo. Madrid, Prado.

cioè cucine e botteghe, e scene e figure della vita popolare; in questi quadri sono ritratti con cura speciale gli arredi domestici e le cose mangerecce. Il più celebre tra i suoi quadri di questo genere è l'Acquaiolo (Londra, Apsleyhouse). Un acquaiolo (*aguador*) porge ad un ragazzo un bicchiere pieno; un uomo maturo, che si vede tra le due figure principali, è in atto di bere. In questi lavori giovanili già appare la dote principale del Velasquez, cioè l'occhio infallibile nel percepire la realtà. Questa dote singolare egli conservò fino all'ultimo, e a poco a poco vi aggiunse una meravigliosa padronanza della luce e dei suoi effetti.

Chiamato a Corte nel 1623 da Filippo IV, fu occupato specialmente a dipingere ritratti. Come ritrattista il Velasquez rivelò tutta la sua potenza artistica, ed uguagliò i grandi maestri italiani e fiamminghi, sebbene alle persone che egli dovette ritrarre mancasse per lo più l'attrattiva naturale della bellezza, ed anzi alcune, come i buffoni ed i nani che la Corte teneva per sollazzo, fossero brutte e deformi. Nelle donne poi la bruttezza era accresciuta dalla goffaggine del vestire e dai

belletti. Eppure il Velasquez col suo disegno, con la sua potente percezione della vita, col colorito non artifiziato, ma di meravigliosa naturalezza specialmente nelle carnagioni, seppe superare questa difficoltà. Egli ritrasse tutta la famiglia reale, fino ai piccoli principini (Tav. XVIII). Tra gli altri ritratti i più celebri sono quello di

Fig. 393. S. Bonaventura eletto papa, dello Zurbaran. Dresda.

Innocenzo X, da lui dipinto nel 1649, durante il suo secondo soggiorno a Roma (Galleria Doria, Roma), il ritratto del duca Olivarez (fig. 388) e quello del cardinal Borgia (Galleria Städel, Francoforte), la « Dama dal ventaglio » (Galleria Hertford, Londra), stupendo tipo di bellezza spagnuola, e il ritratto di una donna, che si crede sia la moglie del maestro, nel Museo di Berlino. Nei ritratti in gruppo si manifestano altri meriti del Velasquez, cioè l'ingegnosa composizione, la sapiente prospettiva aerea e il chiaroscuro. Il digradare dei colori nei piani sui quali sono

VELASQUEZ — L'INFANTA MARGHERITA.

(Madrid, Museo).

disposte a varie distanze dall'occhio le figure, i meravigliosi effetti pittorici ricavati dalla luce che cade da diverse parti, sono pregi di un artista veramente sovrano. Tra i ritratti in gruppo merita speciale menzione quello delle Damigelle d'onore ( « *las Meninas* » ) nella Galleria del Prado a Madrid (fig. 389). Sul davanti di una sala ampia e profonda vediamo il Velasquez al cavalletto. Egli guarda il gruppo che gli sta a sinistra, e specialmente l'Infanta Maria Margherita, alla quale una damigella porge un bicchier d'acqua. A destra stanno due nani ed un grosso cane, più indietro una dama di Corte, e nell'ultimo piano un cavaliere che apre una porta. Il quadro è del 1656. Nello stesso Museo si ammirano del Velasquez le Filatrici, quadro di effetto anche maggiore (fig. 390). Nel primo ambiente, che è una camera scarsamente illuminata, vediamo cinque popolane intente a filare e dipanare ; una grande apertura dà adito in un'altra camera luminosa, dove alcune dame stanno esaminando un arazzo a vari colori. Questo quadro è un esempio della maestrìa del Velasquez nel chiaroscuro degli ambienti chiusi. Come egli sapesse ritrarre la piena luce all'aria aperta si vede in un altro suo dipinto alquanto anteriore, il cosidetto « quadro delle lance », che rappresenta la resa della città di Breda al generale Ambrogio Spinola (fig. 391). A destra della figura principale c'è un drappello di lancieri spagnuoli (donde il nome del quadro) e a sinistra un altro di soldati olandesi, dalle figure variamente espressive e caratteristiche.

Fig. 394. La Madonna della stella, di Alonso Cano. Madrid.

Benchè due volte venisse in Italia, sia nelle idee che nella forma il Velasquez rimase un artista schiettamente spagnuolo. Ciò si vede meglio che altrove nei suoi quadri di soggetto classico. Agli Dei greci egli toglie ogni tratto ideale, e li tra-

sporta nella sua patria. La vita degli antichi (Esopo, Menippo) per lui è rappresentata dai mendicanti spagnuoli, gente segaligna, che ha ridotto i suoi bisogni quasi al nulla. I più celebri suoi quadri mitologici sono a Madrid; uno è la Fucina di Vulcano, dove si vede Apollo che a Vulcano, intento all'incudine tra' suoi Ciclopi — abbronzate figure di minatori —, narra le infedeltà di Venere; l'altro è il Bacco, detto anche, con vocabolo più proprio, « *los borrachos* » (i beoni). Esso figura una allegra brigata alla quale presiede un bel giovinotto seminudo, ossia il vincitore che nella gara del bere è applaudito dai compagni e premiato con una corona d'edera.

Fig. 395. Madonna. Statua di legno, del Montañez. Siviglia.

Il Velasquez dipinse anche quadri votivi, cacce e paesaggi. In questi ultimi, nonostante la diversità dell'ambiente e la singolarità del suo genio, egli ricorda gli Olandesi e i Fiamminghi, sia nell'esatta percezione della natura che nella prevalenza degli effetti di colore. Nessuno degli antichi pittori esercitò sugli artisti moderni così forte influenza come questo maestro spagnuolo, che torreggia solitario nella storia artistica della sua nazione. Ma i suoi insigni pregi come pittore, sebbene in fondo siano un prodotto del carattere nazionale spagnuolo, hanno così salde radici nell'indole sua individuale, che nessuno li potè ereditare. L'artista che passa per il migliore dei suoi scolari, Giovanni de Pareja, già schiavo del Velasquez, nel più celebre tra i quadri che lasciò, la Vocazione di s. Matteo, dimostra di possedere un fresco senso della realtà ed un colorito vigoroso; ma non può dirsi che egli si sia appropriata l'arte del maestro. Più felice imitatore del Velasquez sembra a noi Giovanni Battista Martinez del Mazo, che ne sposò la figlia. Il suo vero capolavoro è la veduta di Saragozza (Museo del Prado), con figure di mano del Velasquez (fig. 392). Egli lavorò nello studio dello suocero, adoperando lo stesso materiale e gli stessi modelli, e visse in comunione artistica

Fig. 396. I giuocatori di dadi, del Murillo. Monaco.

Fig. 397. L'istruzione di Maria, del Murillo. Madrid, Prado.

Fig. 398. Riposo in Egitto, del Murillo. Pietroburgo.

con lui; perciò non è meraviglia che il suo quadro « La famiglia del pittore », nella Galleria di Vienna, e parecchi altri suoi dipinti siano stati per lungo tempo attribuiti al Velasquez. Ma a dir vero, dello stile del maestro egli non imitò che certe esteriorità che illudono gli inesperti.

Fig. 399. S. Antonio col Bambino, del Murillo. Berlino.

Fig. 400. Il miracolo di Mosè, del Murillo. Siviglia, Convento della Carità.

Nell'altro grande maestro della scuola di Siviglia, Francesco Zurbaran (1598-1662), si manifesta sopratutto una austera idea religiosa (fig. 393). Il suo capola-

Fig. 401. Immacolata, del Murillo. Parigi, Louvre.

voro è la Glorificazione di s. Tommaso d'Aquino, nel Museo Provinciale di Siviglia. Nonostante il realismo esteriore, l'indole quasi monastica dello Zurbaran appare nell'esaltazione estatica delle figure e nel chiaroscuro evanescente del colo-

rito. Sentimento più mite e maggior morbidezza di forme appaiono nei quadri di Alonso Cano (1601-1667), specialmente nelle sue Madonne della Cattedrale di Malaga e della Galleria del Prado (fig. 394). Ma il suo S. Giovanni in Patmo e i suoi Angeli che portano il cadavere di Cristo, rivelano già un principio di esaurimento della fantasia nazionale. Queste figure somigliano al tipo medio preferito nel secolo XVII; non sono l'affermazione di una forte individualità. Il Cano merita fama anche come scultore. Le sue statue di legno colorate (s. Francesco nella Cattedrale di Toledo), per intensità d'espressione e nobiltà di atteggiamento sono forse insuperabili. In generale nella Spagna la scoltura in legno fu molto coltivata, e da artisti valenti. Oltre al Cano sono da ricordare come eccellenti in quest'arte il suo

Fig. 402. Famiglia di contadini, del Le Nain. Londra.

maestro Giovanni Montañez (Madonna - fig. 395 - e s. Bruno nel Museo Provinciale di Siviglia - Crocifisso nella Cattedrale di Siviglia).

Murillo. — Popolarissimo tra i pittori spagnuoli è il più giovane tra i maestri della scuola di Siviglia, Bartolomeo Stefano Murillo (1618-1682). In Germania egli è notissimo ed apprezzato specialmente per i suoi monelli sivigliani, nella Galleria di Monaco. Ma di tali soggetti di strada egli ne dipinse pochi, e la più parte in gioventù. Il Murillo è principalmente pittore di soggetti religiosi, che sono anche i suoi capolavori; in questi egli non si discostò dal naturalismo, anzi vi aggiunse una certa freschezza popolaresca (fig. 397). Ciò si vede in parecchie sue Sacre Famiglie, concepite in un modo genialmente borghese, che ricorda gli Olandesi (fig. 398), nella Cucina degli Angeli (Louvre), dove alcuni Angeli attendono al lavoro della cucina, in luogo del frate cuoco che è stato rapito in estasi, e nel quadro del Senatore romano e di sua moglie che inginocchiati davanti al Papa gli narrano che hanno veduto in sogno il vero posto per edificare una chiesa a Maria. Gli

stessi caratteri non mancano nei grandi quadri storico-religiosi. Nel Miracolo di Mosè che fa zampillar l'acqua dalla roccia (Convento della Carità di Siviglia), è meraviglioso l'effetto artistico delle persone e degli animali, ritratti al vivo, che si affollano per arrivare più presto al desiderato refrigerio (fig. 400). Similmente nel quadro di san Diego che dispensa elemosine (Accademia di S. Ferdinando, Madrid), sono figure mirabilmente caratteristiche i pezzenti e gli storpi che si accalcano intorno al santo. L'ingenuo naturalismo del Murillo non rifugge dal brutto e schifoso; vedasi ad esempio il quadro di s. Elisabetta che lava la testa ad un ragazzo tignoso (Madrid, Accademia di S. Ferdinando). In ambo i quadri citati il brutto è compensato dal colorito e dal sapiente contrasto tra il freddo tono argenteo col quale sono dipinti i santi e le cose prossime ad essi, e la forte luce che illumina le figure e gruppi popolari. Ma il Murillo si rivela pittore insuperabile in

Fig. 403. Dalle « Misères de la guerre ». Acquaforte di Giacomo Callot.

un altro elemento della fantasia nazionale, cioè la sensualità appassionata posta a servizio della religione, e l'estrema esaltazione del sentimento nel trattare i misteri della Chiesa. Queste tendenze appaiono in molte visioni ed estasi: s. Francesco che accoglie amorosamente tra le braccia il Crocifisso, s. Antonio che stando in ginocchio vede il Bambino in una gloria d'angeli (Cattedrale di Siviglia), s. Antonio col Bambino in braccio (Berlino - fig. 399). Nelle cosidette Concezioni il Murillo rappresenta la bellezza sublimata della Sposa celeste; in questi dipinti egli simboleggia il dogma dell'Immacolata Concezione: la Madonna in una gloria di angeli ascende, in atteggiamento estatico, al Cielo (fig. 401). Nelle migliori tra queste Concezioni (Museo di Madrid, *Ermitage* di Pietroburgo, Louvre) il maestro ottiene effetti prodigiosi sfumando i contorni (donde il soprannome di « vaporoso »), usando, insieme con la massima luminosità, tinte delicatissime e leggermente tremule. In tutto il mondo il Murillo è popolare ed ammirato per le sue leggiadrissime figure di angeli e di angioletti, che scherzano e ridono fanciullescamente; in esse egli rivela il suo profondo sentire e la sua religiosità (Tav. XIX).

La vita del Murillo fu semplicissima. Ad eccezione di un non lungo soggiorno

B. E. MURILLO — GESÙ E S. GIOVANNINO DETTI I BAMBINI DALLA CONCHIGLIA.

(Madrid, Prado).

a Madrid, dove fu chiamato dal Velasquez, e studiò i grandi Italiani e Fiamminghi, visse operosissimo a Siviglia; la sua produttività, specialmente negli ultimi tempi, lo condusse talora a lavorare in modo alquanto frettoloso.

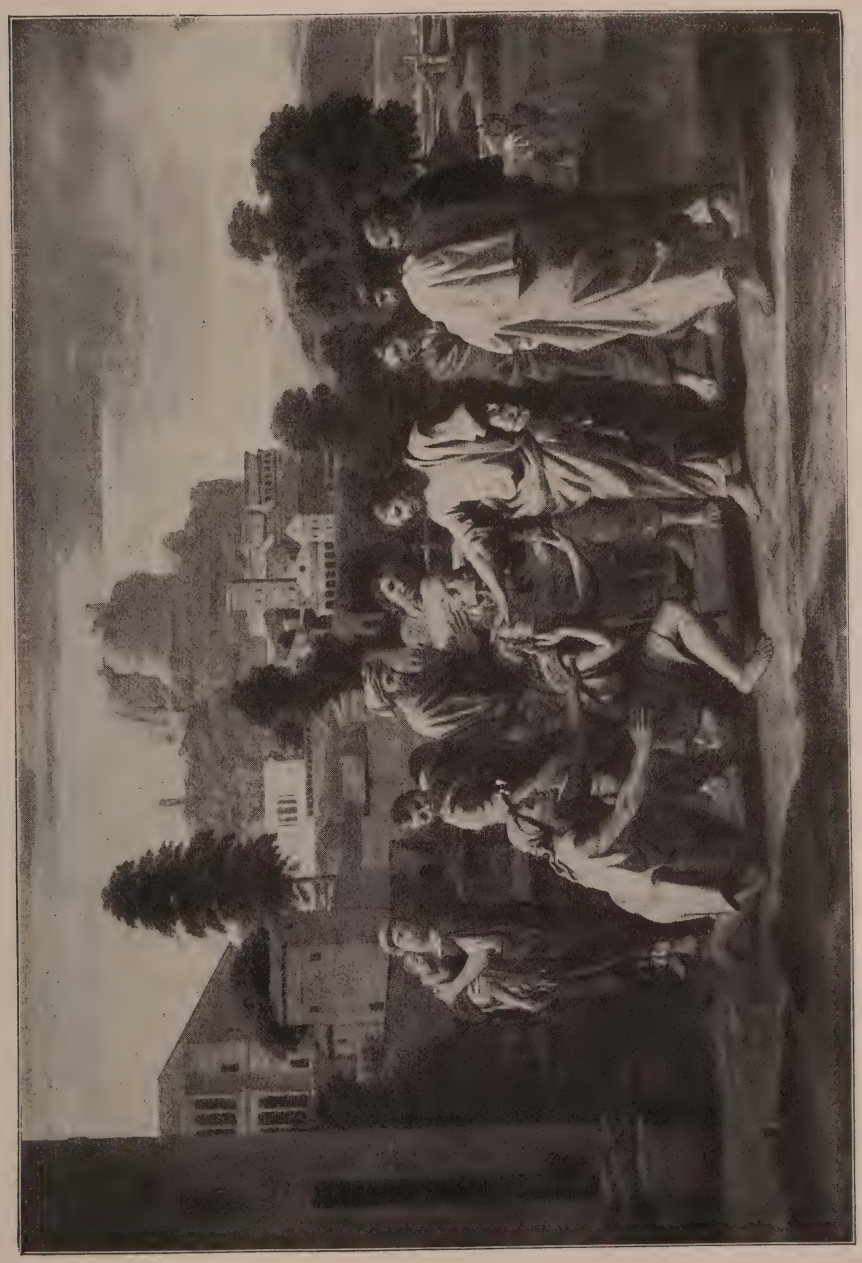


Fig. 404. Il cieco risanato, di Nicola Poussin. Louvre.

## 5. L'ARTE FRANCESE NEL SECOLO XVII.

L'età di Luigi XIV è celebrata come il periodo aureo dell'arte francese. Tale giudizio non parrà erroneo a chi ponga mente alle condizioni esterne dell'arte, alla considerazione in cui fu tenuta dallo Stato (fondazione dell'Accademia 1648), al molto

lavoro che ebbero gli artisti. Di grandi artisti, specialmente pittori, la Francia ne aveva già prodotti parecchi, regnando Luigi XIII; ma nelle loro opere non vediamo ancora il riflesso della splendida Corte, che al tempo di Luigi XIV abba-

Fig. 405. Paesaggio eroico, di Gaspare Dughet. Berlino, Museo dell'Imp. Federico.

gliò la Francia, e fu ammirata con volontario ossequio da tutta Europa; anche il carattere nazionale è tuttora sopraffatto da influenze straniere. Sul principio del secolo XVI domina e trionfa ancora l'arte italiana. Chi vuole perfezionarsi nella pittura, se ne va pellegrino a Roma; per la maggior parte degli artisti nati in Francia, Roma e l'Italia sono la vera patria.

Nella prima metà del secolo XVII sono pochi i pittori francesi che si mantengono esenti dall'italianismo. Citiamo fra questi i fratelli Antonio e Luigi Le Nain, di Laon, morti uno dopo l'altro nel 1648, ed il loro fratello minore Matteo (1600-1677). I Le Nain ritraggono, con fare semplice e modesto, soggetti popolari e rusticani, falciatori, contadini che mangiano (fig. 402), od episodi di guerra e violenze soldatesche. Filippo di Champaigne, nato a Bruxelles nel 1602, ma residente a Parigi dal 1622 fino alla morte (1674), nei suoi ottimi ritratti (quello

Fig. 406. Paesaggio con Agar e l'Angelo, di Claudio di Lorena. Londra.

del conte Mansfeld gli valse il favore di Maria de' Medici) si attiene alla maniera fiamminga; invece dai suoi quadri religiosi spira l'inflessibile austerità dei Giansenisti di Porto Reale, dei quali fu personalmente amico.

Anche Giacomo Callot di Nancy (1592-1635), benchè vissuto a lungo in Italia, nelle acqueforti a bulino, composizioni di molte figure, sia pel soggetto che pel modo di concepirlo, appare artista schiettamente settentrionale. Ritrasse feste popolari (la fiera dell'Impruneta), cavalieri e dame, carovane zingaresche; trattò le Tentazioni di s. Antonio, e in diciotto fogli conservò memoria degli orrori della

guerra, che egli stesso vide nella sua Lorena (fig. 403). Anche le figure tipiche della commedia italiana (Pantalone, Scapino ecc.) fornirono soggetto alle sue acqueforti. La fantasia del Callot non conobbe limiti; il suo nome finì col diventare sinonimo di tutta una tendenza poetica (v. ad es. le *Fantasie* dell' Hoffmann nella maniera del Callot). L'inesorabile verità della concezione nelle « Misères de la guerre », che si manifesta in una tecnica tagliente, quasi secca, disegnante con precisione ogni movimento, conferisce alle acqueforti del Callot un pregio singolarissimo. Esse sono le fedeli ed efficaci illustrazioni degli avvenimenti contemporanei.

Ma nella pittura francese della prima metà del secolo XVII prevaleva l'arte italiana. Oltre ai rappresentanti della tendenza naturalistica, di cui l'opera fu poco efficace, la Francia ebbe pittori, che, seguendo la via sulla quale si era posta

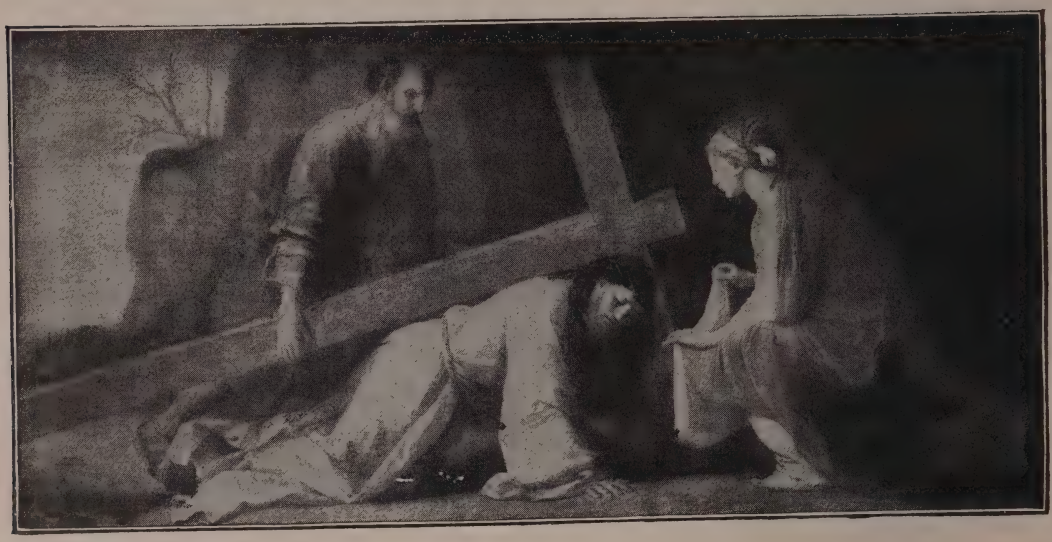


Fig. 407. S. Veronica, del Lesueur. Parigi, Louvre.

l'architettura francese del tardo rinascimento, si proposero di raggiungere nella forma maggior correttezza ed euritmia, movendo dallo studio coscienzioso e severo degli antichi maestri italiani, dai quali ritrassero l'entusiasmo per l'antichità. Essi dovettero di conseguenza assumere un certo fare classicheggiante, non senza scapito della vivezza fresca ed immediata. C'è in costoro più sapienza artistica che fantasia; il loro modo di rappresentare è freddo e compassato.

Poussin e il paesaggio eroico. — A capo di questi artisti sta Nicola Poussin (1594-1665). Egli conobbe presto le opere di Raffaello dalle incisioni di Marcantonio. Dopo due vani tentativi di venire in Italia a proseguire i suoi studi, nel 1624 potè stabilirsi a Roma, ed ivi si diede tutto al classicismo. Nel 1641 il Richelieu lo chiamò a Parigi, dove sotto la protezione del gran Cardinale fiorivano le arti. Ma, dopo due anni, deluso nelle sue aspettazioni e credendosi ingiustamente posposto ad altri, ritornò a Roma. Del Poussin abbiamo molti quadri biblici (Rebecca al pozzo, il Miracolo di Mosè, il Cieco risanato - fig. 404), nei quali si ammira la sapiente disposizione dei gruppi e la maestà delle singole figure;

pregi ai quali talora nuoce il colorito alquanto greve. Nei soggetti tolti dalla mitologia e dalla storia antica (Baccanali, Testamento di Eudamida) e nelle allegorie lo studio rigoroso dell'esattezza formale va a scapito dell'effetto immediato. Il paesaggio, che in non pochi quadri del Poussin è uno scenario che molto contribuisce all'effetto, nei lavori degli ultimi anni del maestro diviene sempre più scopo a sè stesso; le figure, tolte di preferenza dall'antichità classica, non sono più che macchiette; le forme del paesaggio, per lo più italiane, ma rese più solenni e poderose con una accorta costruzione, trasportano lo spirito in un mondo ideale, lontano dall'ambiente consueto, degna sede di grandi fatti e di grandi uomini. In questo modo di intendere il paesaggio (paesaggio eroico), il Poussin ebbe un seguace in Gaspare Dughet (1613-1675), suo genero e perciò detto anche Gaspare Poussin; questi visse a Roma, e fu uno dei più operosi artisti del secolo XVII (fig. 405). In Nicola Poussin la forza creatrice, di primo getto, è già molto infiacchita; infatti nella gara col Rubens egli fu superato. Nelle opere poi di Gaspare Dughet questa forza cede il campo allo studio della composizione, cosa affatto esterna. Il quadro è fatto di parti studiate una ad una dal vero e combinate con molto accorgimento; ma in questa sapiente struttura manca l'ispirazione. Perciò le opere di Gaspare, come pittura decorativa, producono un grande effetto; valgano ad esempio i suoi paesaggi a fresco nel Palazzo Colonna e nella chiesa di S. Martino ai Monti in Roma; ma difetta in essi il colore e l'intimità del sentimento.

Fig. 408. Veduta del Palazzo di Versailles.

Claudio di Lorena. — Il paesaggio eroico è un tema prediletto anche da Claudio Gelée, detto dagli italiani Claudio di Lorena. Ma egli ebbe occhio più sagace nello scoprire le maggiori bellezze della campagna, cioè i fenomeni luminosi, e spesso si compiace di accordi più miti e più sereni. Nato in Lorena in un castello sulla Mosella non lontano da Épinal (1600), e rimasto orfano da fanciullo, Claudio cominciò presto a correre il mondo. Si ritiene che il principale suo maestro sia stato Agostino Tassi, a Roma, il quale alla sua volta fu discepolo di Paolo Bril. Dal 1627 al 1682, anno di sua morte, il Lorenese visse a Roma. Documento della sua prodigiosa operosità è il libro di disegni da lui composto negli ultimi anni, nel quale raccolse i bozzetti dei suoi quadri, per difendersi dalle falsificazioni ed attestare l'autenticità delle opere sue. Questo libro intitolato « Liber veritatis » è oggi in possesso del duca di Devonshire. Esso contiene duecento disegni, ed è ben lungi dal comprendere tutti i quadri di Claudio. Di solito il Lorenese pone nel fondo del quadro uno scenario, costituito da un gruppo di grandi alberi o da un tempio; così il primo piano e il piano di mezzo acquistano profondità (figura 406). L'occhio si posa sopra una serie di superficie dalle linee lievemente ondulate; l'orizzonte, specialmente nelle spiagge, pare lontanissimo. Vediamo il mare sfolgorante nella luce meridiana, o leggermente increspato dalla brezza mattutina, o infiammato dal sole che tramonta. Nell'arte di rappresentare gli effetti di luce, i tenui passaggi dalla luce all'ombra, le armonie dei colori, Claudio supera tutti i suoi contemporanei; la composizione è talora un po' artificiosa, ma l'anima del paesaggio è sempre espressa in modo perfetto; tutti i suoi quadri producono un'impressione di quiete ideale e beata. La maggiore e miglior parte delle sue opere si trova nella Galleria Nazionale di Londra, nel Louvre, a Roma, nell'*Ermitage* di Pietroburgo e nel Museo del Prado a Madrid. Tra i più celebri suoi quadri

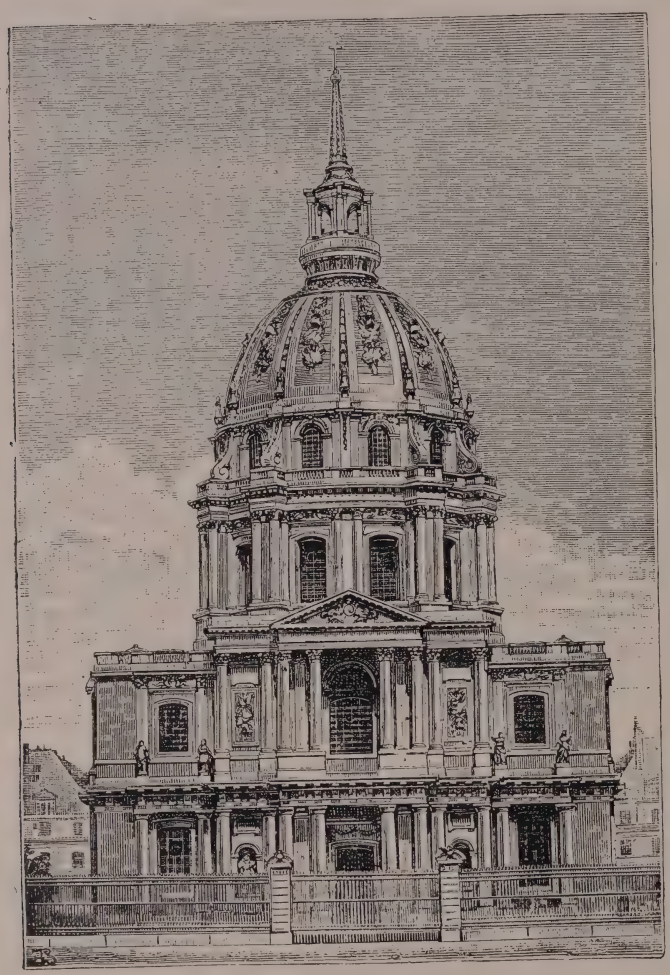


Fig. 409. Chiesa degli Invalidi, di Giulio Arduino Mansart. Parigi.

Fig. 410. Ornato di Giovanni Bérain.

ricordiamo il Molino, nella Galleria Doria a Roma, la Partenza della regina di Saba, a Londra, e le Quattro Stagioni, a Pietroburgo.

L'ultimo tra i celebri pittori francesi del regno di Luigi XIII, Eustachio Lesueur (1616-1655), morto in ancor giovine età, non fu mai in Italia; la sua educazione artistica si compì nella bottega di Simone Bouet, mediocre pittore seguace del naturalismo, il quale godeva favore in Corte. Tuttavia nelle composizioni del Lesueur si vede l'influenza del Poussin e dei grandi Italiani. Le sue figure sono esenti da artifizio e da ostentazione; l'espressione dei sentimenti è

Fig. 411. Ornato di Giovanni Lepautre.

molto naturale (fig. 407), ma il senso del colore lascia a desiderare. Il capolavoro del Lesueur sono i ventidue quadri della vita di san Bruno, nel Louvre, tra i quali primeggia per potenza d'espressione e semplice verità quello della morte del santo. Tutti questi artisti si possono comprendere sotto la denominazione, comunemente accettata, di « idealisti ». In ogni modo essi formano il gruppo principale.

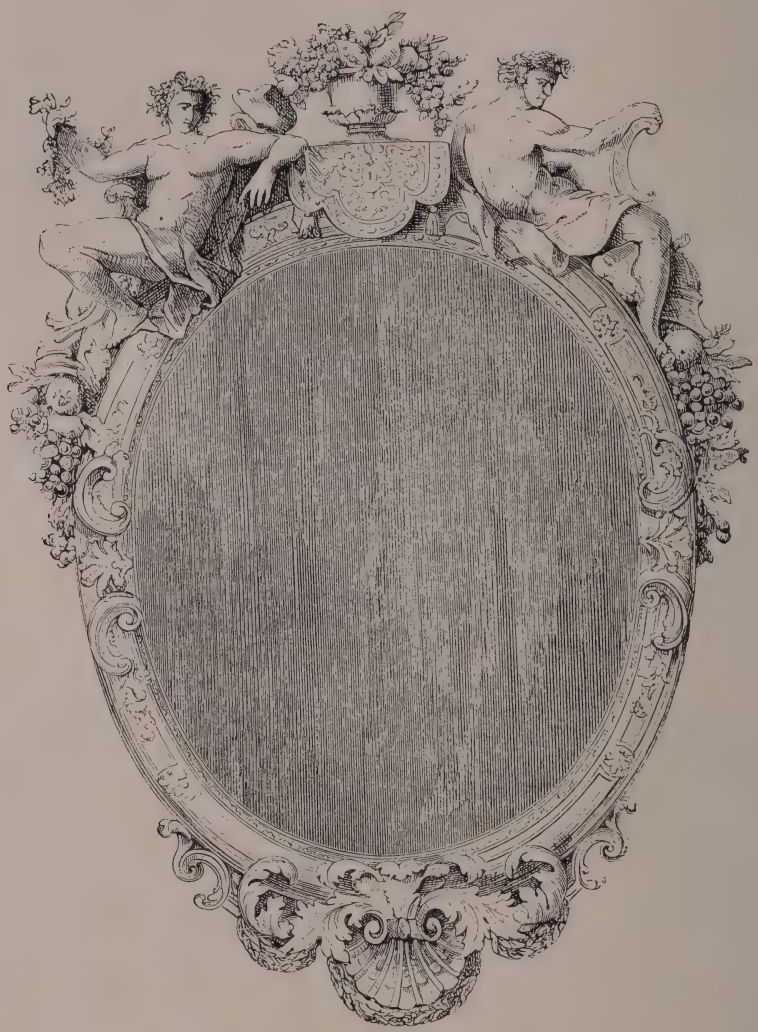


Fig. 412. Cornice di specchio, di Daniele Marot.

Tuttavia ebbe un seguace anche la tendenza popolare, rivolta alla rappresentazione immediata della realtà; è questi Jacopo Courtois (1621-1676), vissuto a Roma e detto dagli Italiani il Borgognone, dalla sua provincia nativa. È probabile che i suoi combattimenti di cavalieri, pieni di vita e di movimento pittoresco, siano stati ispirati dall'esempio del Cerquozzi, rinomato pittor di battaglie, e di Salvator Rosa.

L'Accademia Francese di Roma, fondata dal Colbert (1666), non giovò al progresso dell'arte francese a Roma. Nei quadri sacri come nei mitologici si riconosce

l'esistenza di una scuola italianizzante, che cercava il suo ideale, senza mai trovarlo, ora in questo ora in quello dei maestri antichi. La fondazione dell'Accademia di Roma fu un atto di ossequio all'arte del Rinascimento. Bisogna tener conto anche del momento in cui avviene questa associazione del Rinascimento e della civiltà francese. Anche in Francia la bramosìa di gloria era divenuta il movente principale delle azioni umane; l'arte si svolge di conseguenza, come al suo massimo ufficio, alla glorificazione dei grandi fatti e dei grandi uomini. Ma di grandi uomini in Francia non ce n'è che uno, Luigi XIV. L'arte francese serve dunque unicamente alla gloria del Re; domina in essa, in tutta la seconda metà del secolo XVII, un carattere rigorosamente monarchico. Ma siccome l'esaltazione della potenza monarchica era stata il fine a cui tendeva tutta la politica europea,

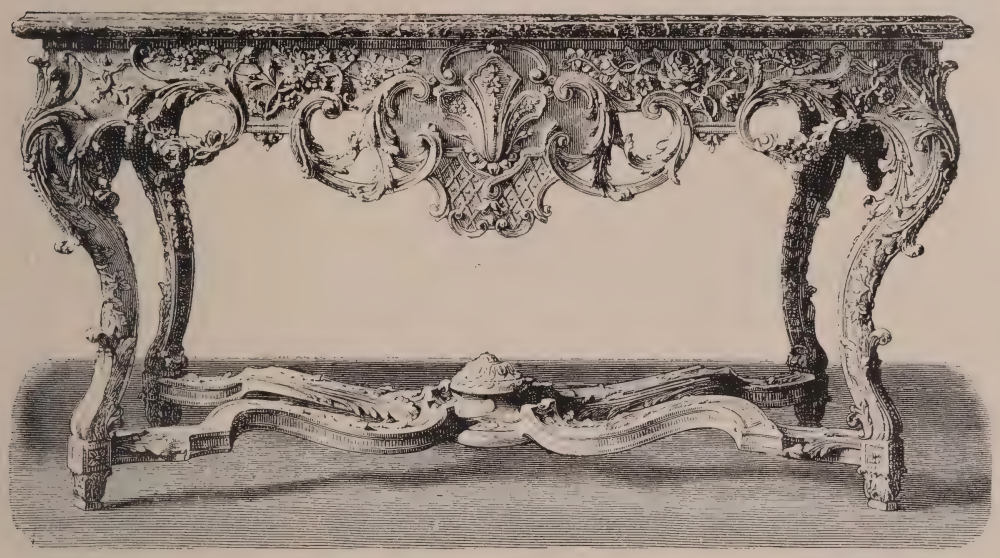


Fig. 413. *Consolle.* Castello di Schleissheim.

così l'arte francese, che è la sfarzosa glorificazione della monarchia assoluta, estese il suo dominio molto lontano dai confini della Francia, e fu ammirata e presa a modello in tutta Europa. Si comprende il culto dell'antichità e dell'arte del Rinascimento, perchè l'una e l'altra erano la glorificazione dell'eroico; ma nel caso presente è chiaro che il ravvicinamento era sopratutto materiale; nell'arte fatta ancella della Corte veniva meno la vera concezione poetica, mal sostituita dall'enfasi retorica.

Architettura sotto Luigi XIV. — Nell'età di Luigi XIV la norma sovrana dell'arte francese fu la reggia di Versailles, non perchè essa fosse un capolavoro di architettura, ma perchè era per eccellenza il simbolo del mutamento avvenuto nelle idee artistiche e costruttive, e rimase per un secolo il modello di una vera reggia, secondo le idee del tempo (fig. 408). Le reggie di Schleissheim, di Nymphenburg, di Bonn, di Schönbrunn ed altre non sono che copie di Versailles. La costruzione di Versailles cominciò nel 1624; ma, soltanto al tempo di Luigi XIV (1661), sotto la direzione del Leveau e di Giulio Arduino Mansart (dal 1646 al 1708),

la reggia assunse la forma definitiva. L'antico piano del castello francese, costituito da fabbriche radunate intorno ad un cortile e rafforzate agli angoli da padiglioni, più non si adattava alle nuove esigenze della Corte. La reggia di Versailles ha un cortile magnifico, il quale però non è più il centro dell'edifizio, ma è come una graduale preparazione all'effetto della facciata; questa poi non domina il rimanente con la sua altezza, ma con la sua enorme lunghezza, tanto che a chi la guardi, specialmente dal giardino, essa dà l'idea di una galleria piuttosto che di un palazzo. Il disegno della facciata sembra arido e povero. Al pianterreno, invece di un rustico poderoso, ci presenta linee orizzontali fortemente intagliate; l'ampiezza delle finestre, che dal lato del giardino sono sostituite da altrettante porte, fa parere scarsa la superficie dei muri. I listelli che costituiscono le membrature delle pareti, le colonne lisce, i capitelli jonici con ghirlande — motivo divenuto comunissimo — sono elementi decorativi assai poveri. Nell'interno la reggia mantiene più di quel che prometta l'esterno. Nelle sale e nelle gallerie gli ornatisti ebbero un campo vasto e fecondo. Nell'architettura francese degli ultimi tempi di Luigi XIV domina generalmente un freddo raziocinio, in opposizione allo stile del Bernini. Anche la grande facciata del Louvre, di cui l'esecuzione, dopo lunghi contrasti e gare invidiose, fu affidata a Claudio Perrault (1613-1688), prima medico e poi architetto, in certe parti sembra un saggio scolastico composto secondo le regole di Vitruvio. Il pianterreno disadorno non s'accorda col fastoso piano superiore a colonne binate, le quali con la loro enorme mole fanno scomparire l'architettura delle finestre.

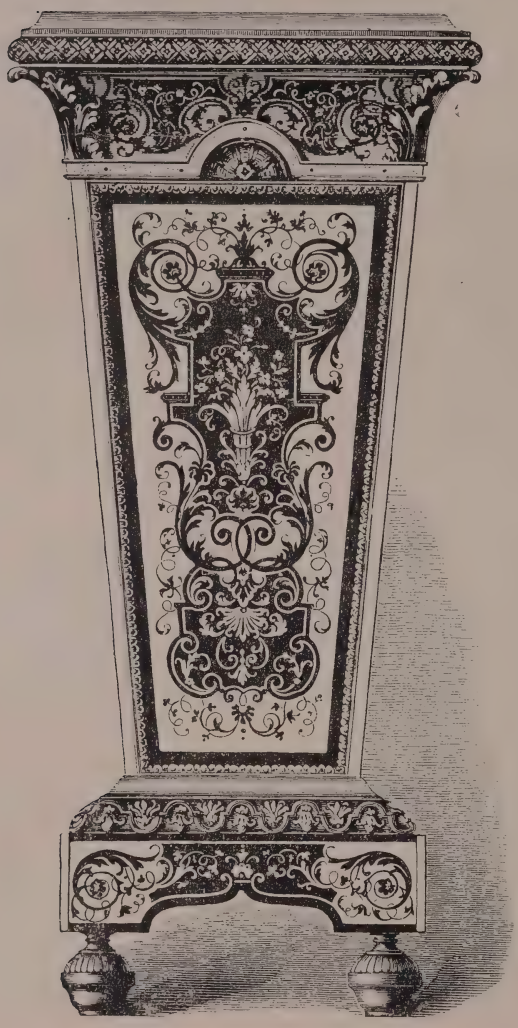


Fig. 414. Piedistallo con lavori del Boulle. Dresda, Sala della vòlta verde.

Il frequente contrasto tra gli edifizi francesi di questo tempo e lo stile italiano allora dominante, non deve indurci a credere che gli artisti in generale si fossero emancipati dall'italianismo. Negli edifizi sacri, quali la chiesa di Val-de-Grâce (1645), opera di Francesco Mansart, zio di Giulio Arduino Mansart, nella chiesa degli Invalidi, costruita da quest'ultimo (dopo il 1693 - fig. 409), in quella della Sorbona (1635), di Giacomo Lemercier, è evidente che il modello è S. Pietro in Vaticano; tutto dimostra, ed è cosa da

non trascurare, che nella fantasia degli architetti francesi l'ideale architettonico era l'edifizio con larga cupola centrale. Anche nei molti castelli costruiti nel secolo XVII, si vedono frequenti le forme italiane. L'antico costume francese non sopravvive che nel piano della fabbrica. Un cortile separa il palazzo (*hôtel*) dalla strada; nella disposizione interna la comodità non è totalmente sacrificata alle esigenze del cerimoniale, al quale tuttavia sono assegnati magnifici vestiboli, gallerie, ecc. Ma il pregio artistico e la vera magnificenza di questi edifizi sono dati quasi unicamente dalla decorazione interna.

Manifattura dei Gobelins. — L'Accademia di Roma non dava i frutti sperati; anzichè ravvivare il genio artistico, lo deprimeva. Al contrario la fonda-

Fig. 415. Galleria d'Apollo nel Louvre.

zione della manifattura dei Gobelins, elevata alla dignità di « Manufacture royale des meubles de la Couronne » per merito del Colbert (1662), è un fatto che fa epoca; grazie ai « Gobelins » l'arte francese tenne il primato in Europa per una intiera generazione. Nella regia manifattura trovarono abbondante occupazione ed ammaestramento artisti ed artigiani d'ogni sorta: scultori, pittori, stipettai, orefici. Per essere ammessi in una officina speciale si esigeva un accurato studio del disegno. Qui furono eseguiti i più bei mobili di Versailles; da ogni parte piovevano laute commissioni, stimolo più che sufficiente agli artefici. Alla sua volta la perizia tecnica degli operai induceva gli artisti a fornirli di disegni, e creava una stretta relazione tra l'arte e l'industria. Come nel secolo XVII in Germania i maestri minori delle industrie artistiche esercitarono un'azione efficace e durevole,

Fig. 416. Luigi XIV, di Giacinto Rigaut. Braunschweig, Museo Ducale.

Fig. 417. M.lle de Lambesc ed il giovine Conte di Brionne, del Nattier. Parigi, Louvre.

dando fama europea alle officine tedesche, così in Francia, regnando Luigi XIV e Luigi XV, i disegnatori fornirono all' industria gran copia di modelli, e crearono lo stile decorativo. Esporre la successione delle varie mode decorative francesi è quasi lo stesso che narrare le vicende delle industrie artistiche in Europa dalla fine del secolo XVII in poi. Ciò è un effetto non soltanto della preponderanza della Corte di Versailles, ma anche della indiscutibile valentìa degli ornatisti francesi.

I DISEGNATORI. — Tra i più celebri « disegnatori » sono da ricordare: Giovanni Bérain (1639-1711), il quale prese le mosse dalle grottesche di Raffaello, ma le

Fig. 418. Luigi II (il gran Condè), del Coyzevox. Parigi, Louvre.

esagerò e le appesantì (fig. 410), e finì col lasciare affatto da parte i motivi vegetali; egli assunse anche la decorazione di sale di parata; Giovanni Lepautre (1617-1682), dapprima falegname, artista di prodigiosa versatilità e fecondità, incise od inventò circa 2700 fogli (fig. 411); Bernardo Toro di Tolone (m. 1731), che fu anche scultore ed intagliatore in legno, lasciò gran numero di « *dessins à plusieurs usages* », pieni di belle e facili invenzioni, di cartocci, mascheroni, vasi ed ornamenti varii. Ultimo è Daniele Marot, il quale essendo ugonotto, dopo la revoca dell'editto di Nantes dovette emigrare in Olanda, dove pubblicò nel 1712 le sue « Idee ad uso degli architetti, pittori, scultori, orefici, giardinieri, ed altri » (fig. 412).

Gli ornatisti si occuparono di tutto, e sempre con intento pratico. A dir vero, non sempre gli esecutori si attenevano ai disegni degli ornatisti, se si eccettuino i pittori di soffitti, i decoratori propriamente detti e gli orefici, ai quali Luigi XIV diede molto lavoro, prima che il dissesto dell'erario lo costringesse alla parsimonia.

Fig. 419. Colbert. Busto in marmo del Desjardins. Parigi, Louvre.

Primeggia tra gli orefici Claudio Ballin il vecchio (m. 1678). Gran parte dei mobili fregiati d'argento massiccio, che si vedevano a Versailles, uscirono dalla sua officina. Finirono tutti nel crogiuolo ; di lui non rimasero che i vasi di bronzo del giardino. Dei suoi magnifici lavori d'apparato (vasi, bacili, piedistalli, specchi, lampadari, candelabri) non abbiamo più che i disegni. I suoi contemporanei lodarono

nel Ballin la conoscenza dell'antichità, la quale però si riduceva a conoscere le forme del Rinascimento e le regole dell'architettura classica. Ciò si vede nei suoi disegni di oggetti destinati alla Corte. Invece alle sue suppellettili sacre l'esagerazione della magnificenza e l'abuso degli ornamenti tolgono quasi ogni utilità pratica.

I LAVORI DEL BOULLE. — I mobili francesi del secolo XVII, che servirono di modello a tutta Europa, dapprima uscivano unicamente dalle officine di stipettai artisti, i quali si attenevano alla tradizione e davano all'intaglio un carattere decisamente architettonico. La rigidezza architettonica comincia a venir meno verso

Fig. 420. Ninfe al bagno. Parte di un rilievo, del Girardon. Versailles.

la fine del secolo; i membri verticali si assottigliano, l'intaglio si alleggerisce, e spesso è traforo (fig. 413). Intanto agli stipettai si opponeva una pericolosa concorrenza: i mobili imbottiti contendevano il campo ai mobili d'intaglio. L'arte del tappezziere si faceva strada; tanto che vediamo in certi mobili d'intaglio vere frange e simili addobbi di legno. Le condizioni degli stipettai ed intagliatori peggiorarono ancora quando vennero di moda i cosidetti mobili del Boulle. Carlo Andrea Boulle (1642-1732), di antica famiglia di stipettai parigini, cominciò coi lavori d'intarsio *(marqueterie)*, da tempo usitatissimi anche in Germania, introducendovi però una novità con l'applicare sull'ebano, oltre ai legni di varie tinte, la tartaruga, l'avorio ed il rame. Pur togliendo per lo più gli ornati dai disegnatori di professione, quali il Bérain ed altri, il Boulle seppe sempre applicarli genialmente e dar loro un carattere pittoresco. La maniera decorativa iniziata dal Boulle fu

proseguita dai suoi figli, e durò per tutto il secolo XVIII (fig. 414). Ma la perfezione tecnica e il gusto squisito, anche nei piccoli accessori di scoltura, sono pregio unico dei più antichi mobili del Boulle.

Carlo Lebrun. — Data la tendenza decorativa e pomposa, propria del tempo

Fig. 421. Milone Crotoniate. Gruppo di marmo, del Puget.

di Luigi XIV, non è meraviglia che la pittura e la scoltura, come arti monumentali, si mettessero sulla stessa via. Il più celebre pittore di questo periodo, Carlo Lebrun (1619-1690), divenne per la posterità il simbolo dello stile del tempo di Luigi XIV; ma il giudizio che si dà di lui deve essere diverso secondo che lo si considera come pittore o come decoratore. Pittore di secondo ordine, disegnatore

vuoto e superficiale, freddo colorista, come decoratore invece è l'artista più eminente e valoroso del suo tempo. La sua fama di pittore sarebbe anche minore di quella che è, se i suoi dipinti non fossero stati volgarizzati, per mezzo dell'incisione in rame, dai migliori maestri d'allora. Nell'età di Luigi XIV il fatto più glorioso per la storia dell'arte, dopo la fondazione della manifattura dei Gobelins, è

Fig. 422. Alessandro e Diogene, del Puget. Parigi, Louvre.

la formazione di una numerosa scuola di valenti incisori in rame. Gerardo Edelinck, venuto di Fiandra, Gerardo Audran, il più celebre tra gli artisti della sua famiglia, il Rousselet, il Poilly, Roberto Nanteuil, Pietro Van Schuppen, i due Drevet (Pietro e Pietro Imberto), diedero alla Francia il primato nell'incisione in rame, già fiorente nei Paesi Bassi. Le loro opere sono pregevolissime pel modo col quale questi incisori sanno ritrarre gli effetti pittorici, e contribuirono a divulgare la fama delle pitture donde furono tratte, tanto più che non di rado l'incisione dissimula i difetti

dell'originale. Così avviene ad esempio delle storie di Alessandro, che il Lebrun dipinse come cartoni di tappeti per la manifattura dei Gobelins. Le incisioni che ne trassero l'Audran e l'Edelinck non lasciano scorgere il colorito insufficiente degli originali. Il Lebrun passò parecchi anni a Roma, studiando assiduamente i pittori contemporanei e l'antichità. Ma dell'arte antica egli si appropriò sopratutto l'esteriorità, formandosi un patrimonio di forme e di idee, del quale in patria seppe valersi a meraviglia. Protetto dal Fouquet, dal Mazzarino e poi da Luigi XIV, per molti e molti anni fu l'arbitro di tutte le grandi imprese artistiche; perciò il suo nome si trova nei più diversi campi dell'arte. Sebbene egli abbia dipinto anche molti ritratti (Museo di Berlino) e quadri di chiesa, la sua operosità si volse principalmente alle grandi pitture decorative (Galleria d'Apollo - fig. 415, Scalone degli Ambasciatori e Galleria degli Specchi a Versailles), che sono il fondamento della sua fama. Sveltezza di mano, abilità nell'adoperare l'apparato mitologico, composizione di effetto scenografico, sono suoi meriti indiscutibili; ma nelle figure e nei gruppi mancano la verità e la vita, nonchè il carattere della vera grandezza.

Ritrattisti del tempo di Luigi XIV. — Col Lebrun gareggiò nel ritratto Pietro Mignard (1612-1695), che studiò a Roma e tornato in patria entrò nelle grazie della Corte. I suoi ritratti sono tutti dello stesso stampo, ciò che in parte dipende dalle persone che egli ebbe a ritrarre; tuttavia sono sempre superiori alle sue grandi composizioni ed alle sue Madonne, che vogliono esser graziose e riescono svenevoli. Nei ritratti egli tendeva all'esaltazione ideale, come dimostra quello di sua figlia, che egli ritrasse sotto l'aspetto della Fama che annunzia al mondo la gloria del padre (Louvre). Molto maggior libertà e verità troviamo nei ritratti di Pietro Rigaud (1659-1743) che, insieme con quelli di Nicola de Largillières (1656-1746) e di Giovanni Marco Nattier (1685-1766), formano una galleria storica, nella quale non manca quasi nessuno dei grandi personaggi della Francia d'allora. Il pesante sfarzo di quel tempo nuoce all'effetto di questi ritratti, non esclusi quelli del Re (fig. 416) e dei grandi della Corte e dello Stato; tuttavia non manca lo studio della verità e del carattere, specialmente nei ritratti d'artisti e di donne (fig. 417).

Anche nella scoltura le fogge del tempo furono dannose. Le enormi parrucche, contrastanti con la faccia rasa, davano al volto maschile una falsa maestà. Nullameno gli scultori d'allora fecero nuova prova anche nel ritratto. Giovanni Warin di Liegi (1604-1672), celebre medaglista e direttore della regia zecca, fece di marmo busti e statue del Re (Versailles); nell'idea non fu molto originale, ma nel lavorare il marmo dimostrò non comune maestria. Del Coyzevox (1640-1720), del Desjardins (Martino van den Bogaert di Breda - 1640-1694) e di altri scultori (fig. 418 e 419) abbiamo busti di uomini politici, di dotti e di artisti, opere piene di vita che rasentano la pittura. Ma le sculture di carattere ideale sono quasi tutte mediocri. Nocque alla fantasia degli scultori l'esempio del Bernini e di Pietro da Cortona. E' evidente che Pietro Girardon (1628-1715) nel suo Ratto di Proserpina ha in mente il Bernini, e cerca l'effetto nel contrasto tra le molli forme delle donne e la poderosa muscolatura dell'uomo. Il monumento del Richelieu nella Sorbona, capolavoro del Girardon, è una vera allegoria teatrale; la stessa esagerazione si vede nelle opere di altri Francesi che imitarono il Bernini, e specialmente in quelle del Legros (1666-1719), che molto lavorò a Roma. Maggior semplicità di composizione e di naturalezza di sentimento si vede nei rilievi che

il Girardon eseguì in piombo per una fontana di Versailles (fig. 420). Anche Nicola Coustou (1658-1733) si avvicina un po' troppo alla pittura, e si sforza di gareggiare con la natura nel ritrarre le carni (fig. 423). Il fine suo principale è la morbidezza; alieno dalle forme grandiose, ottenne buoni effetti con le sue teste femminili, delle quali il maggior pregio, più che la bellezza, è la grazia civettuola.

Pietro Puget. — Tra gli scultori francesi del secolo XVII il primo posto spetta senza dubbio a Pietro Puget (1622-1694), sebbene non sempre egli abbia saputo affrancarsi dal convenzionalismo, che gli venne dallo studio di Pietro da Cortona. Le sue figure, come quelle dei maestri italiani contemporanei, hanno movimenti esagerati e contorcimenti serpentini, ma ciò è anche una manifestazione della sua indole appassionata. « Il marmo trema davanti a me », diceva egli stesso. Nonostante l'esagerazione, le sue opere producono un effetto più forte, ed anche più naturale, che non la maggior parte delle sculture italiane del suo tempo. Nato presso Marsiglia, il Puget lavorò dapprima alla decorazione delle galée reali; nel 1641 andò a Roma, ed ivi si applicò anche alla pittura. Artista di prodigiosa operosità, lavorò principalmente a Genova, a Tolone ed a Marsiglia. A Tolone scolpì gli Atlanti dell' « Hôtel de Ville » che sostengono il grande balcone di facciata. Egli studiò i facchini del porto al lavoro, e seppe rappresentare efficacemente lo sforzo e quasi il gemito di un corpo poderoso sotto un grave peso. Questi Atlanti piacquero tanto che nel secolo XVIII furono imitati anche in lontani paesi (Vienna e Praga). A Genova in S. Maria di Carignano c'è del Puget il san Sebastiano morente; il marmo è tinto leggermente di rosso, con l'intento di accrescere la naturalezza. Richiamato in patria, il Puget riprese a lavorare come architetto e decoratore di navi. I galeoni « Grand Monarque » e « Royal Louis » da lui decorati, furono colati a fondo dalle artiglierie inglesi; rimangono i suoi bozzetti. I suoi piani per l'abbellimento di Marsiglia non furono eseguiti. Al Louvre una sala è dedicata alle sue sculture marmoree: l' Ercole gallico, Milone Crotoniate, che avendo la mano trattenuta da un tronco spaccato di quercia è assalito senza possibilità di difesa da un leone (fig. 421), ed il Perseo ed Andromeda; di queste opere le prime due derivano da Michelangelo e dagli antichi, ma sono, a dir vero, specialmente il Milone, due rampolli inselvatichiti. I bassorilievi di Alessandro e Diogene (Louvre - fig. 422) e della Peste di Milano (Marsiglia), come le tavole dell'Algardi a Roma, non sono che quadri trasportati in pietra.

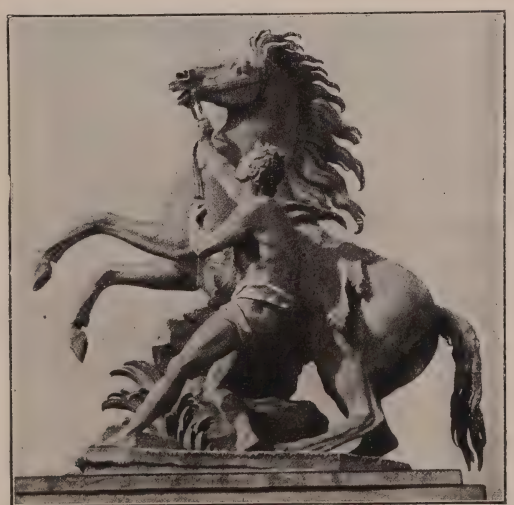


Fig. 423. Il domatore di cavalli, del Coustou. Parigi.

Il Poussin ed il Puget, « i due grandi P », sono onorati dai Francesi come i loro artisti sovrani. Ma tale ammirazione non impedì che alla fine del sec. XVII avvenisse nel gusto artistico una trasformazione, che non tardò a produrre un'arte che è la perfetta antitesi dell'eroico.

Fig. 424. Inferriata nell'Arsenale di Cassel. Da L. Hotzfeld.

## B. — IL SECOLO XVIII.

### 1. LO STILE ROCOCÒ.

Come la denominazione di « gotico » per indicare l'arte del tardo Medio Evo ebbe dapprima un significato ingiurioso, mentre oggi è adoperata senza alcuna intenzione di scherno per distinguere l'architettura ogivale, coi suoi archi acuti e i suoi contrafforti laterali, dall'architettura romanica che la precedette, così i vocaboli di barocco, rococò, stile codino, che or non è molto si usavano a dispregio delle forme d'arte proprie dei secoli XVII e XVIII (è costume dei Francesi designare dal nome dei regnanti i vari periodi della storia dell'arte dal 1640 al 1790), sono nel nostro tempo adoperati unicamente come vocaboli storici che caratterizzano diverse maniere successive. Il barocco coincide a un di presso col regno di Luigi XIV. Nel periodo seguente, che comprende la fine della Reggenza e la prima metà del regno di Luigi XV, il solido e massiccio si trasforma in curve leggere ed aggraziate; prevalgono i viticci attorcigliati e le conchiglie (pare che appunto dalla conchiglia — « *rocaille* » — derivi il vocabolo « rococò », che venne in uso tra gli emigranti francesi sulla fine del secolo XVIII); i profili diventano flessuosi, quasi serpentini; alla gonfiezza sottentra il tritume. Nella decorazione interna si evitano i toni forti e le forti ombre; la tinta perfetta è il roseo, rilevato d'oro. Il ritorno alla rigidità e durezza della linea retta, con qualche velleità di classicismo e di rispetto alla natura, è finalmente il carattere dominante dell'arte in quel periodo che comprende gli ultimi tempi della Pompadour e il regno di Luigi XVI (stile codino). Con ciò non intendiamo di aver dato una completa e sostanziale definizione di questi successivi periodi della storia dell'arte, nè di trattare delle loro relazioni, pur di così gran momento, con la storia della civiltà contemporanea. Quello che abbiamo detto ci pare sufficiente a caratterizzare le forme decorative fondamentali di ciascun periodo.

Molte ragioni consigliano a limitare all'arte decorativa questi vocaboli della storia artistica, quando non si voglia addirittura lasciarli da parte. I caratteri fon-

damentali dell'ornato non si ritrovano nell'architettura. E se la pittura e l'arte decorativa, considerate storicamente, hanno radici comuni ; considerate con criteri puramente artistici hanno origini affatto diverse. In ultimo, l'evoluzione dell'arte varia da un paese all'altro, ad eccezione dell'architettura che su per giù è dappertutto la stessa ; cosicchè il vocabolo « rococò », sia che si tenga conto dei momenti, o delle regioni o dello stile, è ben lungi dal corrispondere esattamente all'arte del secolo XVIII.

Comunemente si ritiene che il secolo XVIII sia un'età di grave decadenza artistica. Alla fine di esso secolo tanto in Francia che in Germania si affermò alta-

Fig. 425. Zuppiera di porcellana di Meissen. 1740 circa.

mente la necessità di un vero rinnovamento dell'arte, e gli uomini coi quali comincia la storia dell'arte moderna furono celebrati sopratutto per avere infranto ogni legame con le tradizioni del secolo XVIII. Ma per molte ragioni di fatto questo giudizio sembra oggi troppo severo, anche a chi non voglia tener conto dell' innegabile perizia tecnica degli artisti di quel secolo. Quel che si può affermare, è che l'arte d'allora non aveva radice nel popolo ; fu sempre un'arte aulica, accessibile soltanto alle persone di condizione e di coltura superiore. Perciò essa oppose così poca resistenza ai tempi procellosi, che, distrutto l'ordine sociale che si reggeva sulla Corte, cessò di vivere. Ciò che agli avi era parso ammirabile, ai nepoti parve ridicolo ed antiquato. Per la stessa ragione essa ebbe sempre un non so che di

falso, di artificioso; non fu mai onestamente sincera. L'arte vera, quella che per mutar di tempi non perde la sua potenza, è l'arte che rampolla dall'anima nazionale.

Fatte queste riserve, riconosciamo che nell'arte del secolo XVIII c'è molto di positivamente buono. In primo luogo essa estese il campo dell'attività artistica. La Francia manteneva la sua preponderanza, ed apriva nuove vie. L'Italia era tuttora una scuola superiore, dove gli artisti d'Europa venivano a perfezionarsi. La Spagna e i Paesi Bassi rimanevano indietro; la Germania si sforzava di ricuperare ciò che aveva perduto nel periodo calamitoso della Guerra dei trent'anni. Ultima entrava nella gara artistica l'Inghilterra, e in certe forme d'arte si avvicinava in breve tempo alla perfezione.

Fig. 426. Orologio di porcellana di Sèvres.

Nuove tecniche. — L'arte non soltanto estende il suo dominio, ma acquista nuovi mezzi e strumenti. L'incisione in legno è abbandonata dagli artisti, ma restano l'incisione in rame e l'acquaforte, alle quali si aggiunge un nuovo trovato, cioè il mezzotinto, o arte del nero (*Schwarzkunst* dei Tedeschi), o *manière noire*. Circa il 1640 un ufficiale dell'Assia, Ludovico von Siegen, fu il primo che sulla superficie scabra della lastra di rame trovò il modo di produrre le luci mediante il raschiatoio. Ma questa maniera non acquistò diffusione e non fu razionalmente applicata se non dagli incisori inglesi del secolo XVIII. La pittura si arricchì del pastello, adattissimo a ritrarre le grazie fugaci delle dame del rococò. Ma un maggiore acquisto fece l'arte industriale: la porcellana, che produsse un mutamento nella vita domestica ed introdusse nell'estetica europea un nuovo elemento, derivato dall'Estremo Oriente. Appena furono conosciute in Europa le porcellane cinesi, si tentò di imitarle. Di siffatti tentativi si ha notizia in Italia fino dal secolo XVI. La porcellana era ricercatissima non soltanto per la rarità, ma anche perchè si riconobbe in essa la materia idealmente perfetta per il vasellame. Questa mistura di caolino, o di gneiss disfatto dall'acqua, e di feldispato, che il gran fuoco riduce a consistenza omogenea, si adatta a tutte le forme, non è intaccata dagli acidi nè dal fuoco, si presta alla pittura ed allo smalto, e partecipa della natura del vetro e di quella della pietra.

Maioliche di Delft e Porcellane di Meissen. — Il commercio olandese fu

il primo che introdusse in gran copia in Europa le porcellane cinesi; gli Olandesi furono anche i primi che le imitarono felicemente. A Delft fino dal principio del secolo XVIII erano parecchie fabbriche di maiolica, dove si facevano tutti gli oggetti immaginabili, perfino dei violini, adoperando una argilla fina; le maioliche di Delft da principio erano di tinta azzurra e decorate semplicemente; in seguito gli artefici presero ad ornarle di motivi vegetali, fiori ecc., tentando di gareggiare con gli esemplari orientali (Tav. XIII, 1). Fa epoca nella storia dell'arte l'invenzione della vera pasta per la porcellana, dovuta a Federico Böttger (1682-1719) di Meissen. Le fabbriche di porcellana di Meissen furono in gran fiore dal 1730 fino al cominciar della Guerra dei sette anni. Dai vasellami con decorazione pittorica (periodo Herold) si passò d'un tratto, e con grande successo, alla fabbricazione di figurine (Tav. XXIV), innovazione dovuta principalmente al modellatore Kändler, ma che non

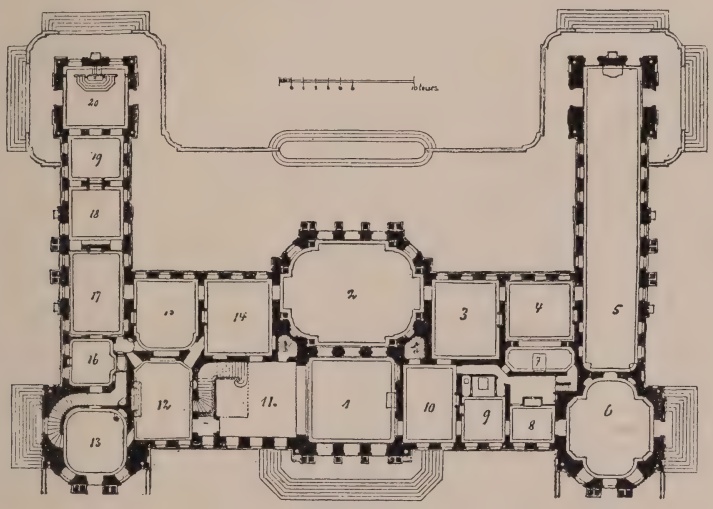


Fig. 427. Piano ideale di un palazzo (*hôtel*), del Blondel.

si potè compiere senza far violenza alla natura della materia adoperata. Il mondo del rococò ci rivive davanti sia nei graziosi pastorelli, nei cavalieri minuscoli e nelle squisite damine, che nelle forme ornamentali. La gran voga acquistata dal nuovo materiale facilmente modellabile e adatto al lusso, fu causa che gli artefici a bello studio si volgessero all'irregolare, al bizzarro, al capriccioso, producendo oggetti che sono veri esemplari tipici del rococò (fig. 425).

In breve, anche per opera delle Corti, fu dappertutto una gara nel fondar fabbriche di porcellana; ne sorsero a Vienna, a Berlino, a Ludwigsburg, a Höchst, a Chelsea, a Capodimonte. Ma quella che più degnamente gareggiò con Meissen fu la manifattura di Vincennes, trasportata nel 1756 a Sèvres. In questo celebre opificio dello Stato per dieci anni circa non si fabbricarono vere porcellane dure, come quelle di Meissen, ma porcellane di una pasta tenera, contenente piombo, più vitrea e trasparente. A causa della cottura meno forte queste prime porcellane di Sèvres consentivano una più ampia scelta di colori; erano adatte al vasellame di lusso, ma non a quello di uso comune. Per questa ragione nella manifattura di Sèvres durarono a lungo le forme sfarzose dello stile barocco (fig. 426).

La porcellana si adatta a meraviglia alle forme del rococò, tanto che si potrebbe credere che essa abbia contribuito a far nascere siffatto stile; essa, per gli usi ai quali fu destinata, produsse un mutamento anche nel costume artistico. La porcellana è fatta per adornare la casa, anzi le stanze più interne e raccolte; ma perchè essa serva bene a quest'ufficio ornamentale, bisogna che l'ambiente e la decorazione architettonica si accordino con essa.

Fig. 428. Decorazione murale, del Cuvillés. 1740 circa.

Fig. 429. Pannello dipinto, del Ranson. 1760 circa.

Fig. 430. Pannello dipinto, del Watteau. 1715 circa.

## 2. IL ROCOCÒ IN FRANCIA.

« Les divertissements sont pleins de contrainte », disse una volta la duchessa d'Orléans, Elisabetta Carlotta, negli ultimi anni di Luigi XIV. La naturale reazione contro l'assolutismo monarchico, fortezza inespugnabile da ogni parte, e contro una maestà che ormai non si manifestava più che nel rigido e pomposo cerimoniale, veniva ingrossando nell'aristocrazia, e non tardò ad esplicarsi fortemente, quando all'onnipotenza del sovrano venne a mancare lo splendore delle vittorie. Sorse l'aspirazione ad una vita più gioconda, meno artificiosa e più libera, e presto si

manifestò apertamente nei costumi e nelle idee della classe dominante. L'arte seguì il mutar dei tempi e si volse ad altri ideali. La trasformazione delle idee artistiche si vede nell'architettura, nell'arte decorativa, nelle forme e nei soggetti preferiti dai pittori. Si ama e si vuole sopratutto la naturalezza. Non diciamo con ciò che

Fig. 431. Motivo decorativo di Giacomo de la Joue. Incisione in rame.

prevalga la schietta naturalezza popolaresca, ma al paragone del fare pomposo ed eroico, proprio dell'età di Luigi XIV, le forme artistiche, le fogge di vestire e le consuetudini di vita del secolo XVIII ci sembrano molto più conformi alla natura. È vero che la naturalezza è come una maschera, un idillio accomodato alle esigenze della Corte; tuttavia nell' idillio c'è qualche nota schiettamente spontanea, ed anche la mascheratura si sforza di avvicinarsi quanto più può al vero.

Fig. 432. Disegno di G. A. Meissonnier. Incisione di P. Aveline. (Dal Guilmard).

L'ARCHITETTURA più facilmente delle altre arti potè adattarsi al gusto mutato. Già nel secolo XVII alcuni teorici, che certamente avevano studiato il Palladio, si erano fatti propugnatori della semplicità e regolarità di un complesso di forme più dignitose e tranquille. La nuova generazione si incamminò per questa via, e si occupò della opportunità e comodità specialmente nel disegnare il piano dei palazzi *(hôtels)*. Gli « hôtels » posti tra cortile e giardino, già per questa ragione non richiedevano una facciata fastosa, e consentivano all'architetto di tenere maggior conto delle esigenze e delle abitudini delle persone che dovevano abitarli. Le camere di uso quotidiano acquistano un carattere più intimo. Le sale di parata non sono escluse dal programma dell'edifizio ; si vede ancora la lunga galleria all' italiana in un'ala laterale,

Fig. 433. Fruttiera di Pietro Germain.

ed una vasta sala, preceduta da un magnifico vestibolo e da una gradinata, occupa a pianterreno il corpo di mezzo (fig. 427). Ma l'architettura esterna degli *hôtels*, con una pianta che si avvicina al ferro di cavallo e con le linee orizzontali del sommo respinte indietro dai tetti alla Mansard *(mansardes)*, come si vede a Parigi negli *hôtels* Soubise, Richelieu ecc., di rado ha qualche pregio artistico. Nell' interno, la bene studiata divisione degli ambienti, la comodità delle comunicazioni, la bella decorazione piacciono all'occhio ed alla ragione, e fanno intendere i nuovi fini dell'architettura e il carattere affatto privato del nuovo stile decorativo, del

Fig. 434. La dichiarazione, di Giov. Franc. Detroy. Berlino, Palazzo Imperiale. (Società Fotografica).

quale l'elemento fondamentale sono i listelli, ma alleggeriti, senza la rigidezza e forza dei profili propriamente architettonici. Gli angoli delle cornici formate da questi listelli sono spezzati o ammorbiditi, e negli spazi che ne risultano si pongono fiori od altri leggeri ornamenti; poi i listelli sono mascherati da fogliame e da fiori, ed alle linee rette si sostituiscono le linee tortuose (fig. 428). Da questa dissimulazione delle linee rette si arrivò a poco a poco all'abolizione della simmetria architettonica. Le curve leggiadre e le capricciose ondulazioni, sempre più avvivate da motivi ornamentali di fiori e di foglie (fig. 429), e la studiata asimmetria, per la quale i lati contrapposti di una superficie non si corrispondono mai perfettamente, sono i caratteri principali dello stile rococò.

Nell'architettura francese di quel tempo c'è uno strano dissidio. Chi legge gli

scritti dei teorici, è indotto a credere che gli architetti si proponessero di osservare col massimo rigore le purissime regole classiche, fino a rinunciare ad ogni libera iniziativa. Ma chi osservi la decorazione architettonica si persuade che l'affrancamento da ogni regola, il geniale capriccio, era l'ideale della loro fantasia. Le due tendenze vennero ad un accomodamento, e ciascuna si scelse il suo campo. Nell'esterno e nella partizione degli ambienti furono osservate le regole dei teorici ; ma nella decorazione interna i cosidetti architetti ornatisti si sbizzarrirono a loro talento.

Fig. 435. La Musa della Storia, del Boucher. Parigi.

I DISEGNATORI ORNATISTI. — Si dà questo nome ad una schiera di artisti che fecero trionfare il nuovo stile coi loro disegni, per lo più divulgati mediante l'incisione in rame. Oltre all'architetto Roberto de Cotte, che costituisce la transizione tra la maniera del Bérain ed il nuovo stile, i più celebri disegnatori ornatisti sono il piemontese Giusto Aurelio Meissonnier (1693-1750) ; Egidio Maria Oppenord (1672-1742) ; Francesco Cuvilliés (1698-1768), che lavorò anche a Monaco ; Giacomo de la Joue (1687-1761) e P. E. Babel (operoso dal 1725 al 1765). Lasciarono gran copia di incisioni e di disegni, che attestano la loro esuberante fantasia (fig. 431). Ivi si vede chiaramente la derivazione dell'ornato francese dalle grotte-

sche italiane, ma si riconosce anche il gusto squisito dei veri artisti, di gran lunga superiore a quello dei loro mediocri imitatori, che lavorarono specialmente per gli artigiani. Le opere migliori di questi ornatisti sono le decorazioni interne,

Fig. 436. Madama di Pompadour, del Boucher. Chantilly.

i soffitti e i pannelli (fig. 428-429-430). Ma essi si occuparono anche di altri ornamenti di edifizi pubblici e privati, giovando al perfezionamento dell'arte fabbrile con disegni di balconi, di ringhiere da scala e di inferriate da porre nelle lunette, sopra i portoni (fig. 424).

Gli orefici. — L'oreficeria divenne alquanto monotona perchè preferì le forme

attorcigliate e derivate dalle conchiglie. Durante la Reggenza l'arbitro dell'oreficeria fu Giusto Aurelio Meissonnier, già citato tra i disegnatori (fig. 432); nei primi anni del regno di Luigi XV primeggiò invece l'operosissimo Claudio Ballin il giovine (1661-1754). Ma il principale orefice del rococò fu Tommaso Germain (1673-1748); Pietro suo padre era già stato un orefice assai stimato (fig. 433). L'opera maggiore di Tommaso Germain fu l'abbigliatoio della regina Maria Leczinska (1726), composto di cinquanta pezzi d'argento dorato, con tutti i più minuti accessori, fino al

Fig. 437. Ritratto di una dama, del Fragonard. Londra, Collezione Wallace.

raschiatoio per la cipria. Gareggiò con lui Giacomo Roettier (1707-1784), ma dopo il 1750 ebbe poco lavoro; egli fece nel 1749 un servizio da tavola per l'Elettore di Colonia, opera nella quale, più che la magnificenza e la varietà delle forme, è da ammirare la somma delicatezza di certe parti ornamentali, ad esempio le foglie di quercia con sopra alcuni insetti.

Il Watteau e la pittura rococò. — Come l'arte ornamentale del secolo XVIII ritornò, con passo a dir vero alquanto artificioso, alla natura, così alle fonti della natura vollero ringiovanir l'arte loro anche i pittori. I loro soggetti preferiti furono la vita spensierata dei commedianti, le baldorie rusticane, il mondo fantastico dell'Arcadia. Le « fêtes galantes », riflesso delle pastorellerie nelle quali l'aristocrazia

Fig. 438. L'Estate. Rilievo del Bouchardon per una fontana, Parigi. (Dal Marcou).

cercava una liberazione dagli impacci dell'etichetta, occupano la fantasia dei pittori. Di questa, che diremo naturalezza cortigiana, il più vivace ed efficace interprete fu certamente Antonio Watteau (1684-1721). Comunemente il Watteau è definito un autodidatta; ma non si può escludere che nello sviluppo della sua fantasia abbiano avuto gran parte tanto le opere del Rubens e del Teniers, del Campagnola e di altri veneziani, come gli anni passati alla scuola di Claudio Gillot, rinomato

Fig. 430. Rilievo di bronzo del Clodion. (« Gazette des Beaux-Arts »).

pittore decorativo (fig. 430). Grazie ad una instancabile operosità, sebbene abbia avuto vita breve e travagliata da malattie, il Watteau fu un artista fecondissimo, tanto che dai suoi quadri e disegni si trassero 560 fogli incisi, ed ebbe insieme perfetta sicurezza di mano, ed una tale padronanza delle forme e dei movimenti da suscitare l'ammirazione anche di chi non riconosca per ideali di bellezza i tipi

Fig. 440. Busto del Molière, dell'Houdon. Parigi, *Comédie française.*

sociali da lui inventati. Nei personaggi del Watteau i sentimenti non sono che un giuoco, ma il giuoco è fatto da cavalieri eleganti e nervosi, da damine civettuole, dalla faccia schernitrice, dai capelli ravviati all'in su, che dànno maggior risalto al nasino irregolare e capriccioso, e dalle graziose e bizzarre testoline. Anche le zimarre di seta degli uomini e le vesti da camera delle donne giovano a completare questa elegante mascherata. Il Watteau ora ci presenta le più note figure della commedia francese, come il balordo Gilles (Louvre) e la leggiadra Minette, ora ritrae feste e ricreazioni all'aperto (Tav. XX) o scene amorose o trattenimenti musicali, senza mai oltrepassare i limiti dello scherzo garbato. Si ritiene come

ANTONIO WATTEAU — TRATTENIMENTO ALL'APERTO.

(Dresda, Galleria Reale).

suo capolavoro « L'embarquement pour Cythère », soggetto derivato da un libretto d'opera, dove si vedono parecchie coppie di amanti che si imbarcano per l'isola sacra a Venere e a Cupido.

Nei primi tempi il Watteau, seguendo l'esempio del Teniers, ritrasse veri contadini e veri soldati; anche nei suoi ultimi anni ritornò alla vita semplice e reale, dipingendo per il suo amico Gersaint, negoziante d'oggetti d'arte, una grande insegna di bottega dove si vede un mercato, con gente che imballa le mercanzie

Fig. 441. Il « grande gabinetto » di Maria Antonietta a Versailles.

comperate. Si riconosce in queste opere un istinto, forse inconsapevole, di abbandonare la natura artifiziata. Lo stesso istinto appare in altri artisti, ad esempio in Maurizio Quintino Latour (1704-1788), il quale col ginevrino Liotard (1702-1789) primeggia tra i pastellisti del secolo XVIII. Il Latour, sebbene la tecnica limitata del pastello facilmente conduca ad un disegno superficiale, seppe infondere nei molti suoi ritratti un pieno vigor di vita. Ma in generale la pittura non andò più in là della verità convenzionale, ammessa a Corte. Seguirono le orme del Watteau, pur rimanendo lontani dal maestro, specialmente nel colorito, Nicola Lancret (1690-1743) e Giov. Battista Pater (1695-1736). Il dover trasportare i soggetti dalla realtà nell'ambiente arcadico era forse un freno alla sensualità. Infatti tosto che i cosidetti pittori di costume — primo tra i quali Giovanni Francesco Detroy (1679-1752), che acquistò rinomanza anche in grandi lavori decorativi, e più tardi Carlo

Van Loo (1705-1765) e Pietro Baudouin (1723-1769) — dipinsero soggetti amorosi tratti senz'altro dalla vita reale, al convenzionalismo arcadico successe la volgare galanteria (fig. 434).

Anche Francesco Boucher (1703-1770), che fu il vero sovrano della pittura francese finchè non venne esautorato dall'acerba critica del Diderot, nei primi suoi lavori si mostrò imitatore del Watteau. E queste prime opere, specialmente gli schizzi dal vero, sono tra le cose migliori del Boucher, artista fecondissimo e versatile, che trattò tutti i rami della pittura. A poco a poco egli, seguendo le idee del suo tempo, si formò una maniera personale, di grande effetto decorativo, ma artisticamente falsa, diremmo quasi imbellettata. Predilige i toni chiari e rosati, evita le ombre, e con la sua leggerezza di mano, qualità di cui natura gli fu prodiga, produce forme leggiadre e sensuali. Non pago di presentarci soggetti pastorali che sembrano tolti da un balletto teatrale anzichè dal vero, egli porta sulla tela anche l'Olimpo. Ma le sue Dee e le sue Ninfe non servono che a rappresentare una vita fittizia, voluttuosa e raffinata fino a divenire snervante. Tra le sue creazioni quelle che oggi piacciono di più sono gli amorini ed angioletti che scherzano giocondamente in molti suoi quadri allegorici o mitologici (fig. 435). Tra i ritratti i migliori sono quelli della sua protettrice Madama di Pompadour, perchè dipinti con visibile amore (fig. 436). Discepolo e collaboratore del Boucher ed interprete delle stesse idee fu il provenzale Giovanni Onorato Fragonard (1732-1806), per doti naturali e buon gusto forse superiore al maestro; sia nei ritratti (fig. 437) che nelle pitture decorative e nelle acqueforti egli rivela una tecnica geniale, che ha del bozzetto. Ma il mutamento radicale succeduto nel gusto del tempo impedì che il merito del Fragonard fosse riconosciuto secondo giustizia: il che avvenne soltanto ai tempi nostri. La più copiosa e migliore raccolta di suoi quadri è al Louvre.

Fig. 442. Il « Benedicite », del Chardin. Parigi, Louvre. (Da incisione del Goujean. *Gazette des Beaux-Arts*).

La scoltura rococò. — La scoltura monumentale del sec. XVIII non uscì dalle

consuete vie. Il più celebre tra gli scultori fu Giovanni Battista Pigalle (1714-1785); il suo monumento pel Maresciallo di Sassonia, nella chiesa di S. Tommaso a Strasburgo, è un'opera teatralmente pomposa, di schietto barocchismo. Al gusto moderno piacciono meglio le opere degli scultori di genere, più studiosi del vero. Citiamo i rilievi da fontana con giuochi di puttini, e le allegorie delle Quattro Stagioni (fig. 438) di Edmè Bouchardon (1698-1762), e le terrecotte, per lo più di figure bacchiche (fig. 439), di Claudio Michel detto Clodion (1738-1814), che ripetè nella scoltura i soggetti cari al Fragonard. È da ricordare anche lo scultore ritrattista

Fig. 443. La sposa del villaggio, del Greuze. Parigi, Louvre.

Giovanni Antonio Houdon (1741-1828), artista fedele alla severa e semplice verità (fig. 440).

Fine del rococò. — Verso la metà del secolo XVIII, quando più era in auge Madama di Pompadour, il gusto delle classi dominanti già si veniva mutando. I richiami alla semplicità e naturalezza si fanno sempre più frequenti, e le menti si volgono di nuovo all'antichità. Nei lavori di Giovanni Luigi Lempereur, l'orefice della Pompadour, si comincia a rivedere un motivo a lungo negletto, cioè i fiorami di gemme, primo ritorno alla naturalezza. Un'altra nuova tendenza si manifesta negli spiriti. Alcuni viaggiatori, archeologi e teoristi (il Presidente De Brosses, il conte Caylus, il Laugier) richiamano l'attenzione degli intelligenti sugli oggetti antichi messi in luce dagli scavi di Ercolano. Agli elogi dell'euritmia, opportunità

e naturalezza dell'arte antica si accompagnano le censure contro « il gotico, il contorto e il biscontorto ». Verso il 1760 erano già di moda gli ornati « alla greca », bene accolti specialmente dagli orefici, perchè il denaro e i metalli nobili scarseggiavano. Vi si suppliva con applicazioni d'argento sopra l'acciaio *(pinchbeak)*. Venne in uso anche la lacca nera e lucida, che dava bella apparenza a qualsiasi materia, anche di poco prezzo. Gli orefici (Auguste, Gouttière, Forty ed altri) davano la principale importanza ai delicati lavori di cesello, e lavoravano molto anche in bronzo dorato e porcellana con ornati di metallo. Uno dei princi-

Fig. 444. La brocca rotta, del Greuze. Parigi, Louvre.

pali oggetti dell'oreficeria erano le tabacchiere (il Klingstedt fu detto « il Raffaello delle tabacchiere smaltate »); esse erano indispensabili agli uomini eleganti in conversazione, come il ventaglio alle dame; per un secolo molti artisti, alcuni dei quali insigni, si compiacquerò di dipingere tabacchiere. Ma questo variare di gusti non diede un risultato pari all'aspettazione. Lo stile rococò fu messo da parte; gli succedette il cosidetto stile Luigi XVI, o stile codino, dalle forme rigide e scarne, avvivate soltanto da qualche fiore (fig. 441). Anche nella pittura la trasformazione si arrestò a mezzo. Il ritorno incondizionato alla vera e semplice natura si vede nelle figure e nature morte di Giovanni Simeone Chardin (1699-1779). Egli ritrae la vita borghese, e sa ricavare un effetto poetico, in modo degno degli Olandesi, dagli arredi e dagli oggetti inanimati. Anche più fedele allo spirito del

« siècle des lumières » e della « virtuosa borghesia » è Giovanni Battista Greuze (1725-1805), tenuto in grande stima dal Diderot. Le sue scene di famiglia (fig. 443) raggiungono talora un effetto drammatico, e sono come il compendio di un racconto. A dir vero, con queste intenzioni morali non si accordano certe sue figure femminili quasi voluttuose (fig. 444). A simile pericolo, derivante in parte dai libri che illustravano, erano esposti al tempo di Luigi XVI i disegnatori di vignette, quali il Gravelot, l'Eisen, il Moreau juniore, Agostino de Saint Aubin ed altri. Tuttavia non si può disconoscere la loro rigogliosa fantasia e la grande perizia tecnica. Essi proseguono così l'opera dei più antichi tra i cosidetti pittori di costume, come il Van Loo, esprimendo gli stessi soggetti in una forma nuova e con nuovi mezzi artistici.

Fig. 445. Doña Antonia Zarate, del Goya.

### 3. FRANCESCO GOYA.

Nella Spagna dopo il Velasquez e il Murillo per parecchie generazioni era venuta meno l'originalità artistica; tutto dipendeva da artisti chiamati da altri paesi. Ma prima che si chiudesse l'età del rococò, la Spagna diede alla pittura un vero genio. È questo Francesco Giuseppe de Goya y Lucientes, nato a Fuentetodos in Aragona (1746-1828). In gioventù lavorò a Roma, e più tardi passò il meglio della sua vita a Madrid, prima come direttore dell'Accademia di Belle Arti, e dal 1788 in poi come pittore di Corte. Soltanto in vecchiaia vide Parigi. L'arte sua si maturò lentamente, ma giunse ad una prodigiosa fecondità, e conservò la sua freschezza fino alla tarda vecchiaia. Il Goya fu troppo presto dimenticato dai contemporanei, e soltanto la nostra età lo restituì nel dovuto onore, come uomo e come artista, dissipando molte leggende. Egli fu grande ritrattista (fig. 445), ma la parte migliore e imperitura della sua attività artistica sono i disegni e le acqueforti. Ritrattista della Corte e dell'aristocrazia, dovette porre un limite alla sua passione del vero, mirando più alla composizione artistica del costume ed all'aspetto complessivo della figura che non all'interpretazione del carattere. È evidente che più d'una volta strappò a forza qualche transazione all'indole sua; ma dopo una grave malattia (1792), liberatosi da ogni scrupolo, sciolse il freno alla diabolica fantasia ed alla vena satirica nelle sue celebri serie di disegni e di acqueforti: *Los caprichos* (80 fogli) — *Los desastres de la guerra* (circa il 1810, 80 fogli) — *La tauromaquia*

(40 fogli) — *Los proverbios* (18 fogli, fig. 446). Nessuno fino allora aveva ritratto con tale efficacia, facilità di mano e perfezione d'arte il dolore umano, l'angoscia dell'anima, la pazzia e la superstizione. L'indole del Goya lampeggia qua e là anche

Fig. 446. Il terrore. Dai « Proverbios » del Goya. Acquaforte.

nei suoi dipinti sacri (affreschi in Sant'Antonio de la Florida); la sua preoccupazione dei problemi pittorici e coloristici si vede nei suoi quadri di genere, che sembrano cose moderne (Tav. XXI).

FRANCESCO GOYA — L'ALBERO DELLA CUCCAGNA.

(Berlino, Galleria Nazionale).

## 4. L'ARTE ITALIANA.

Architettura. — Nel corso del secolo XVII l'Italia, grazie al Bernini, al Borromini, al Fontana e ad altri maestri, aveva trovato le forme architettoniche opportune ai tempi. L'esempio e l'autorità di questi uomini erano tali, che non è meraviglia se la generazione seguente si è di poco allontanata dalle vie aperte da loro, tanto più che non erano avvenuti grandi fatti che commovessero la nazione italiana e dessero un nuovo indirizzo alla sua fantasia. Per queste ragioni fino al secolo XVIII lo stile barocco rimase in onore in Italia e nei paesi dove

Fig. 447. Bibbiena: Scenario.

dominava l'arte italiana. Tuttavia non è da credere ad un ristagno dell'arte. Gli Italiani, specialmente nell'architettura, non soltanto non perdettero la loro geniale mobilità, attestata da molte opere in varie provincie d'Italia, ma in certo senso fecero notevoli progressi. L'architettura decorativa e l'arte decorativa in generale fecero ancora grandi cose. Sui particolari d'architettura e di scoltura della Fontana di Trevi a Roma (fig. 449) si può trovar a ridire, ma l'effetto complessivo di questa bella opera su piano di Niccolò Salvi (1699-1751) è superiore ad ogni discussione; lo stesso dicasi della grandiosa scalea della Trinità dei Monti, di Alessandro Specchi (1721). Nell'arte decorativa già da tempo prevaleva la tendenza al pittoresco, in contrasto col vero stile barocco, che è massiccio, con prevalenza di effetti plastici. Questa tendenza si accordava con la vastità degli spazi, propria del tardo Rinascimento. La decorazione sfonda le pareti ed i soffitti, dà una apparenza di maggior

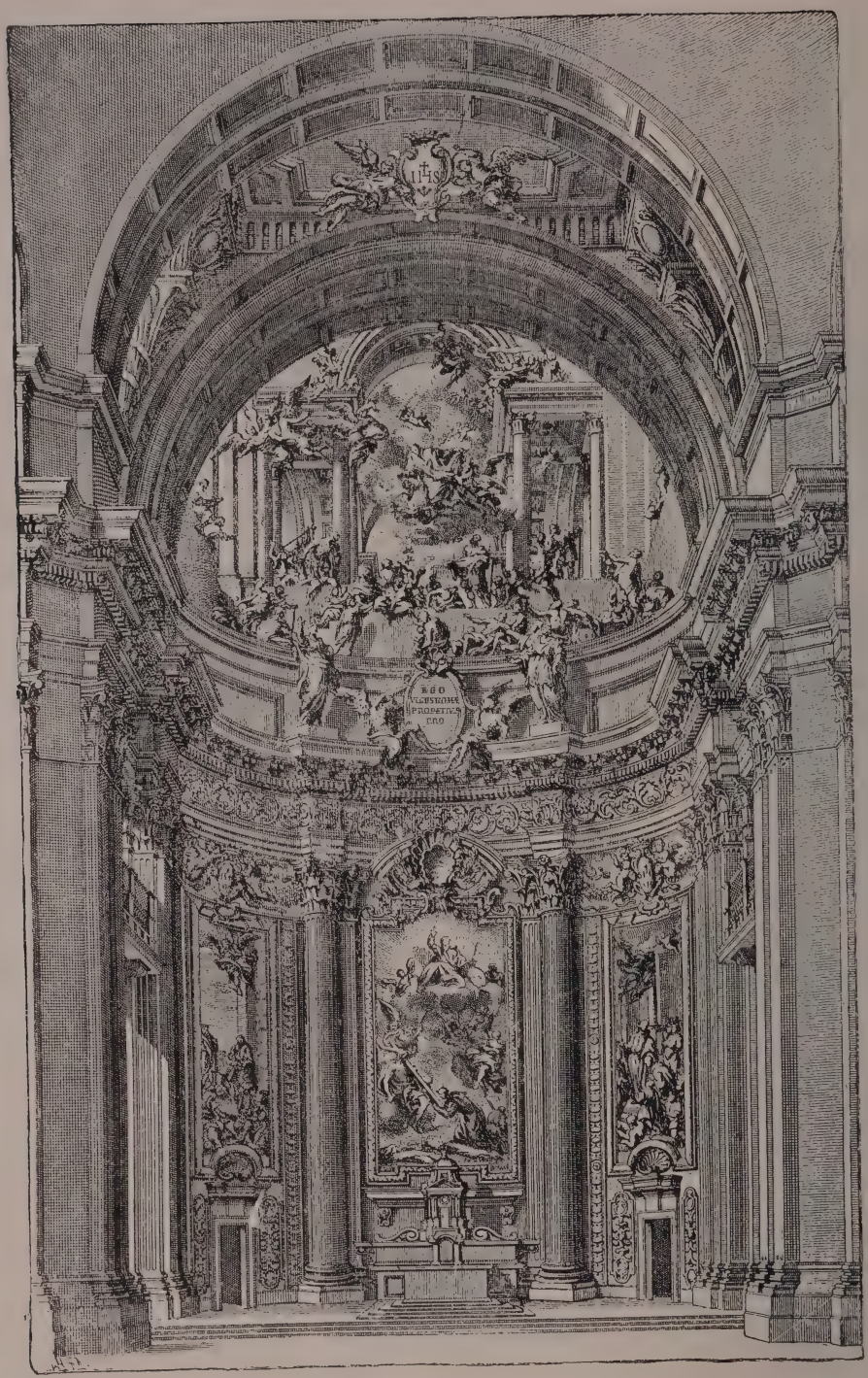


Fig. 448. Abside di S. Ignazio in Roma, decorata dal Padre Andrea Pozzi.

profondità a tutti i vani, e col sussidio di pitture ardite, vivaci, dai colori smaglianti, avventa nello spazio grandi vòlte fittizie e apre vaste vedute. La decorazione della vòlta (fig. 450) e del coro (fig. 448) di S. Ignazio a Roma, opera del Padre Andrea

Fig. 449. Roma: Fontana di Trevi.

Fig. 450. Ingresso trionfale di s. Ignazio in Paradiso. Affresco del Padre Andrea Pozzi. Roma, Chiesa di S. Ignazio.

Fig. 451. Caserta: Fronte del Palazzo Reale.

Fig. 452. Roma: Basilica di S. Giovanni in Laterano.

Pozzi di Trento (1642-1709), è uno dei più splendidi esempi di questa associazione dell'architettura reale con la dipinta. Le prospettive da lui disegnate, e pubblicate nel 1693 e nel 1700, talvolta rasentano il ridicolo (« *colonne sedute* » ed altre bizzarrie); ma tra queste esagerazioni è giusto riconoscere che vi è molto di buono e di efficace, merito che

Fig. 453. Torino: Basilica di Superga.

è nell'indole stessa di questa novità. La fantasia esuberante e la ricchezza di forme del tardo barocco si manifestarono splendidamente nell'architettura teatrale e nella decorazione dei teatri: arti delle quali rimangono opere insigni, dovute principalmente ai Galli da Bibbiena insigne famiglia d'artisti (fig. 447), in parecchie città italiane ed anche tedesche (Bologna, Vienna e Bayreuth). Tuttavia a poco a poco vediamo prevalere nell'architettura una ponderata sobrietà. Gli edifizi tutti a linee curve, inventati dal versatile ingegno di Guarino Guarini (Torino, Cappella Reale e chiesa di S. Lorenzo), trovarono pochi imitatori; sorsero altri architetti, quali Filippo Juvara

o Juvarra messinese (1685-1735), Alessandro Galilei (1691-1737) e Ferdinando Fuga già ricordato (1699-1780), i quali, senza rimettere apertamente in onore lo stile del Palladio, amarono tuttavia la regolarità e la semplicità. L'opera maggiore del Juvara è la chiesa di Superga presso Torino, con maestosa cupola preceduta da un pronao molto avanzato (fig. 453); del Galilei è la facciata di S. Giovanni in Laterano (fig. 452); del Fuga, autore di parecchi palazzi in Roma, il compimento della chiesa di S. Maria Maggiore (fig. 270). Luigi Vanvitelli (1700-1773) fu il primo a costruire in Italia i lunghi palazzi alla francese (Reggia di Caserta, fig. 451), ciò che aprì la via all'influenza straniera, dalla quale l'Italia per tanto tempo si era tenuta immune.

Fig. 454. G. B. Piazzetta: L'Indovina. Venezia, Galleria.

Pittura. — La semplicità e naturalezza a poco a poco ritornarono in onore anche nella pittura. Avvenne una reazione, e si studiarono di nuovo gli antichi maestri. Pompeo Batoni (1708-1787), uno dei più celebri pittori italiani del secolo XVIII, non vide salute fuori di Raffaello, del Correggio e degli antichi. Quasi sempre

Fig. 455. Pompeo Batoni: Maddalena. Dresda, Galleria.

nelle sue opere si riscontrano questi modelli; ma non gli si può negare verità di sentimento ed un fine senso di leggiadrìa (fig. 455). Anche nel secolo XVIII Roma rimase una delle sedi principali dell'arte. Nè soltanto gli artisti e gli amatori d'arte continuarono a recarsi in pellegrinaggio a Roma; la gloriosa città fu

Fig. 456. G. B. Tiepolo: Vergine in gloria. Venezia, Scuola dei Carmini.

pure la culla dell'archeologia, poichè nel culto d'essa e dell'antico i dotti e gli studiosi cercarono ritemprarsi ed opporsi al decadimento.

Ma è su tutto a Venezia che l'arte ritorna in fiore. L'arte veneziana si volge alla decorazione, non perdendo di vista l'esempio dei grandi maestri, specialmente di Paolo Veronese. Perciò anche nelle opere dei più tardi pittori veneziani c'è un impeto giocondo, un'immediata freschezza di sensazione. Di Gian Battista

DOMENICO TIEPOLO — LA MADONNA COI SANTI LORENZO E ANTONIO.

(Strasburgo, Museo).

Fig. 457. Canaletto: L'ambasciatore Cesareo, conte di Bolagno, si reca alla prima udienza in Palazzo Ducale. Milano, Palazzo Sormani.

Fig. 458. Guardi: Veduta del Canal Grande di Venezia. Milano, Pinacoteca di Brera.

Fig. 459. G. B. Piranesi: Le Terme Diocleziane (acquaforte).

Fig. 460. Gian Paolo Pannini: Carlo III si presenta a Benedetto XIV in Quirinale. Napoli, Museo Nazionale.

Piazzetta (1682-1754, fig. 454) e più di Gian Battista Tiepolo (1696-1770), il maggiore tra i decoratori italiani del secolo XVIII, non è da ammirare soltanto la fecondità. Anche nella composizione dei gruppi, nel colore, nella vivacità della rappresentazione specialmente l'ultimo si rivela artista valentissimo, dotato di esuberante fantasia. Egli, oltre che a Venezia (fig. 456) e nel Veneto, lasciò molti dipinti a Milano, a Würzburg e a Madrid. Venezia ebbe anche i due Canaletto, cioè Antonio Canal (1697-1768) ed il nipote Bernardo Belotto (1720-1780); il primo dipinse vedute di Venezia, preziose per l'arte e per la storia (fig. 457); il secondo anche vedute di Dresda, Pirna, Monaco e Nymphenburg. Gareggia con loro Francesco Guardi (1712-1793), il quale a dir vero nelle linee architettoniche non ha la stessa fedeltà,

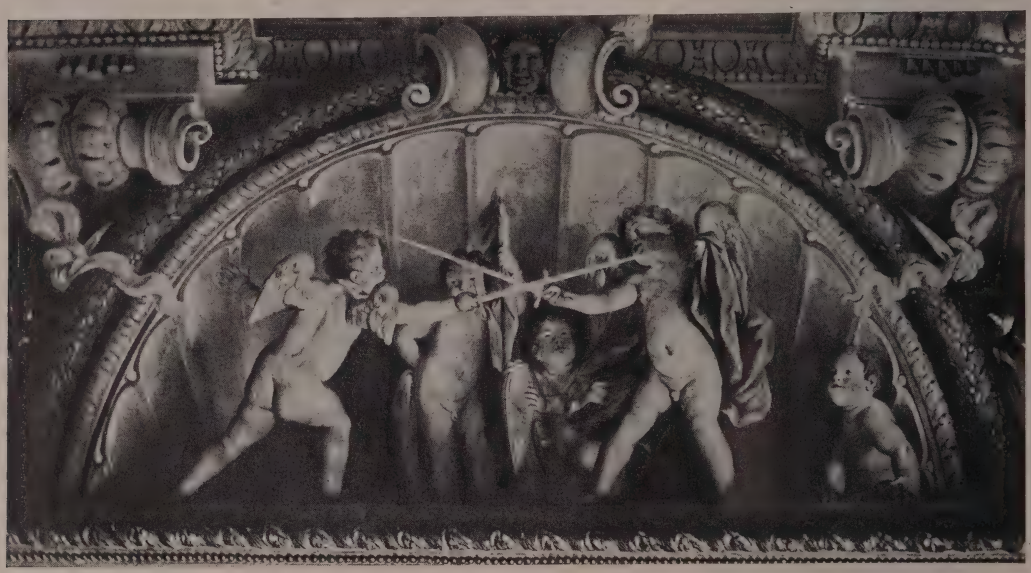


Fig. 461. M. A. Franceschini: Puttini. Bologna, Palazzo di Giustizia.

ma è delizioso negli effetti d'aria e di luce, che sa produrre con una tecnica sommaria, vivace, a felicissime macchie di colore (fig. 458). A Roma si ritraevano le antiche rovine con una vena di sentimentalismo; invece i Canaletto si proponevano di ritrarre senz'altro il vero. Il loro colorito è talora un po' secco; ma quanto a vivezza e verità le loro vedute cittadine, desunte direttamente dal vero, non lasciano nulla a desiderare. Il Canal, come il Tiepolo, fece ottima prova anche nell'acquaforte, in che fu superato dall'altro veneziano Gian Battista Piranesi (1720-1778) che abbandonò la patria attratto da Roma dove fece stampe mirabili per robustezza e grandiosità scenografica (fig. 459).

Il quadro di costumi a Venezia fu trattato da Pietro Longhi (1702-1762), piacevole a dire il vero più per la vena faceta che pel disegno e il colorito. Col finire del secolo muore la pittura veneziana, come la italiana in generale. Ad attestare l'antico primato dell' Italia nell'arte non restano che alcuni valenti incisori in rame, quali il Volpato (1733-1803), Raffaello Morghen (1758-1833) e Paolo Toschi (1788-1854).

Fig. 462. Il trasporto dell'Arca Santa. Affresco di Sebastiano Conca. Napoli, Chiesa di S. Chiara.

Nè rimasero nel settecento senza fortuna le scuole emiliane e in ispecie la bolognese. Piacenza diede Gian Paolo Pannini (1691-1764), uno dei più sapienti pittori di prospettive (fig. 460) e di « rovine » animate da eleganti macchiette, e Bologna Marc'Antonio Franceschini (1648-1729), vivacissimo compositore e coloritore (fig. 461). Operarono inoltre con successo: a *Torino*, Claudio Beaumont (1697-1766); a *Genova*, Paolo Piola (1666-1724), Domenico Parodi (1668-1740), suo fratello Gian Battista (1674-1730), Lorenzo de Ferrari (1680-1744) e Alessandro Magnasco detto Lissandrino (1681-1742); a *Napoli*, Francesco Solimena (1657-1747, fig. 463), Sebastiano Conca (1676-1754, fig. 462), Giuseppe Bonito (1705-1789) e Francesco de Mura (op. 1735-1775); a *Palermo*, Mariano Rossi (1731-1807), focoso decoratore di una sala del palazzo di Villa Borghese a Roma.

Fig. 463. Solimena: Eliodoro cacciato dal tempio. Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo.

## 5. L'ARTE TEDESCA.

In Germania durante la terribile Guerra dei trent'anni l'attività artistica fu interrotta. C'erano bensì nelle varie città tedesche alcuni pittori; ma lavoravano ciascuno per conto proprio quasi estranei all'ambiente, e volentieri se ne andavano all'estero. Meno per i suoi quadri che per il suo libro sugli artisti, acquistò fama Gioachino Sandrart (1606-1668). Nato a Francoforte sul Meno, studiò in Olanda

Fig. 464. Ritratto di un «aiduco», del Paudiss. Dresda, Galleria.

presso l'Honthorst (fratello di Gherardo delle Notti) e poi in Italia; poi si stabilì a Norimberga. Francoforte diede anche Filippo Pietro Roos (1651-1705), più noto sotto il nome di Rosa da Tivoli, figlio di un pittore ed acquafortista. Il Roos si stabilì a Roma, e fu fecondissimo pittore di animali, ma con effetto puramente decorativo. Anche Filippo Rugendas di Augusta (1666-1742), abile se non originale pittor di battaglie, passò molti anni in Italia. Invece Cristoforo Paudiss (1618-1667) e Jürgen Ovens (1623-1679) andarono ad imparar l'arte in Olanda, e divennero nulla più che abili imitatori di Rembrandt (fig. 464). L'uno e l'altro appartengono alla Germania settentrionale, congiunta da strette e frequenti relazioni con l'Olanda,

non senza però una vigorosa tradizione artistica propria. Amburgo è una delle poche città germaniche risparmiate dai flagelli della Guerra dei trent'anni; nel secolo XVII essa era già divenuta un grande emporio commerciale, ed aveva raggiunto una considerevole agiatezza. Non è dunque meraviglia che ad Amburgo ci fossero amatori d'arte e raccoglitori di quadri, mentre nella rimanente Germania la bor-

Fig. 465. Il pittore Pesne con le figliuole. Galleria di Berlino.

ghesia aveva gusti modestissimi, quasi meschini, come si vede dai mediocri ritratti incisi a Norimberga e ad Augusta. Al borghese tedesco pareva già una gran cosa il poter adornare di belle suppellettili la casa! Amburgo invece era per i pittori olandesi « una buona piazza » e non pochi vi trovavano una seconda patria. Ma non tardarono ad aver degli emuli negli artisti del paese, specialmente nel ritratto, quali Davide Kindt (1580-1662), Jurian Jacobs (circa il 1630), il versatile Mattia Scheits (1650 circa-1700), ed altri.

Dalle calamità della guerra i principi e l'aristocrazia si riebbero più presto che non il popolo. Perciò in tutto il secolo XVIII i principi furono quasi i soli che si occupassero d'arte. Di conseguenza prevalsero l'architettura e l'arte decorativa;

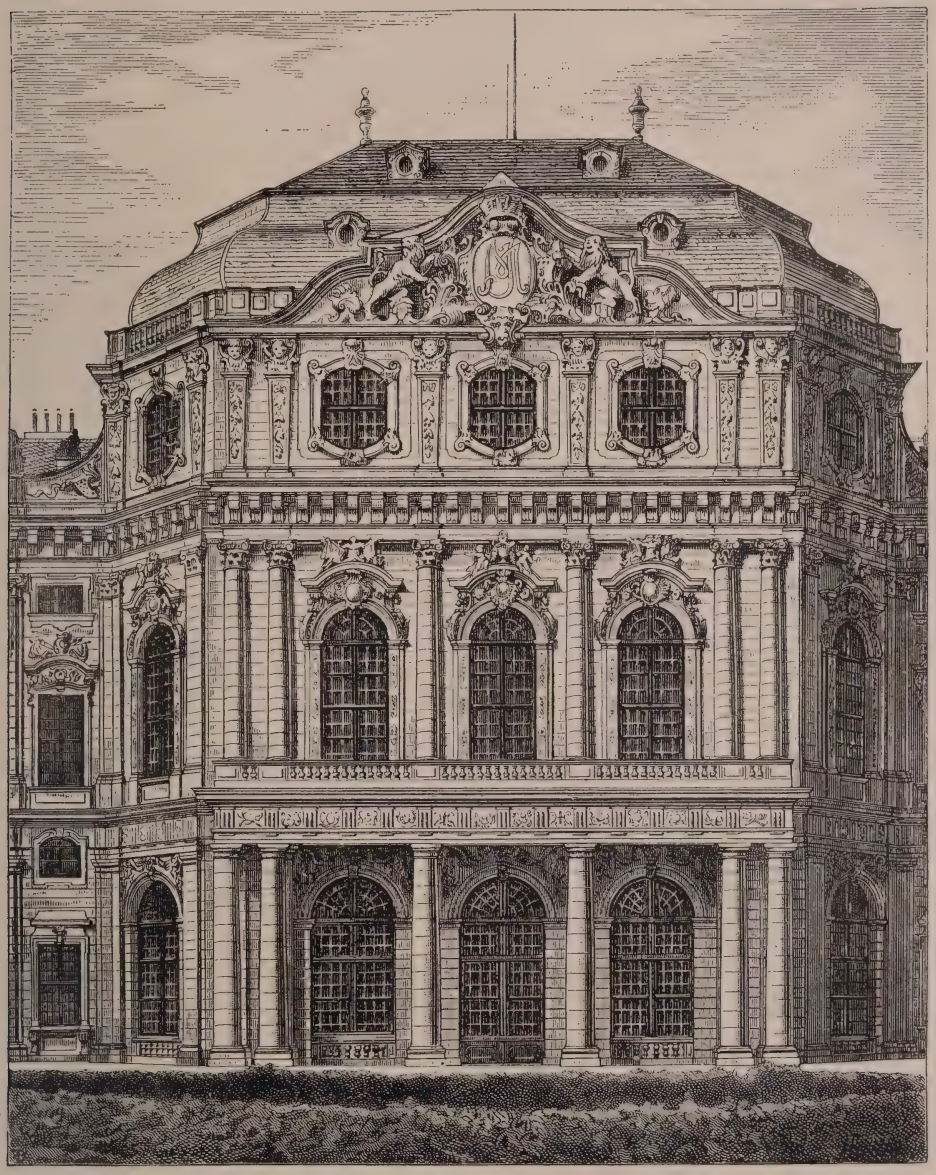


Fig. 466. Padiglione del palazzo di Würzburg, di Baldassarre Neumann.

la pittura e scoltura furono trattate come arti secondarie, utili per adornare gli edifizi. Le arti veramente creative ebbero troppo rare occasioni di affermarsi. Non è dunque meraviglia che l'arte germanica di questo secolo sia variamente giudicata, secondo che si dà maggiore importanza a questa o quella forma d'arte. Ap-

punto per quelle opere che più di frequente si commettevano ai pittori, cioè le decorazioni monumentali, mancava loro la scuola e l'esercizio, ma non l'ingegno, come si può vedere da alcuni affreschi in palazzi dell'Austria e della Baviera, dove per eccezione si chiamavano pittori del paese. Si aggiunga che nelle Corti e nelle classi dominanti prevaleva generalmente la coltura straniera; onde è naturale che gli artisti stranieri fossero tenuti in maggior considerazione che non i tedeschi.

Ma l'arte tedesca quale risorse dopo la pace di Vestfalia non è arte popolare. Manca di unità, perchè la coltura delle persone ragguardevoli era composta di elementi troppo diversi, francesi, italiani ed olandesi. Alla Corte dei geniali Elettori Palatini del Reno prevaleva incontrastato il gusto francese. A direttori delle varie Accademie sorte in Germania sul modello francese, si chiamavano di preferenza accademici di Parigi; così a Dresda fu chiamato Luigi Silvestre (1675-1760), divenuto nel 1715 pittore di Corte del duca Augusto il Forte, ed a Berlino Antonio Pesne (1683-1757), ritrattista meritamente rinomato (fig. 465).

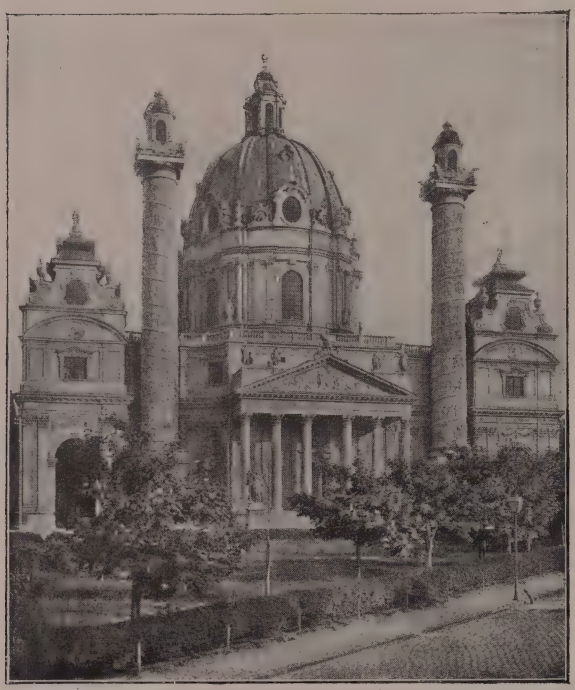


Fig. 467. Chiesa di S. Carlo Borromeo a Vienna. Architetti Fischer v. Erlach e Martinelli.

Palazzi principeschi. — Nella costruzione dei palazzi principeschi fu norma assoluta il gusto francese, cosicchè l'evoluzione sia dell'architettura che dell'arte decorativa si può vedere quasi ugualmente in Germania come in Francia. Ciò vale sopratutto in quanto riguarda il graduale impoverimento della fantasia architettonica e la transizione delle forme decorative dallo stile barocco al rococò. Tra i molti edifizi lungo il Reno costruiti alla maniera francese, merita speciale menzione il castello di Brühl.

Oltre al gusto del tempo anche la condizione politica delle singole Corti tedesche era favorevole all'arte francese; valga ad esempio la Baviera, dove nelle sale dei palazzi di Schleissheim e di Nymphenburg la decorazione è tutta francese, dapprima pomposa e poi delicata. I principi minori, specialmente ecclesiastici, imitarono i maggiori; a Bamberga, a Würzburg (fig. 466), a Pommersfelden si può vedere quanto fosse grande nelle classi dominanti di quel tempo la passione di fabbricare. A Würzburg e a Bamberga gli architetti furono tedeschi, Baldassarre Neumann e la famiglia Dientzenhofer. Questi artisti si erano talmente appropriata la nuova maniera da poter degnamente competere con gli stranieri.

Chiese e Conventi. — Nel campo religioso l'architettura barocca italiana con-

quistò in Germania un campo più vasto di quello dell'architettura francese. Essa domina infatti più o meno in tutte le chiese cattoliche costruite in quel tempo. Abbazie e

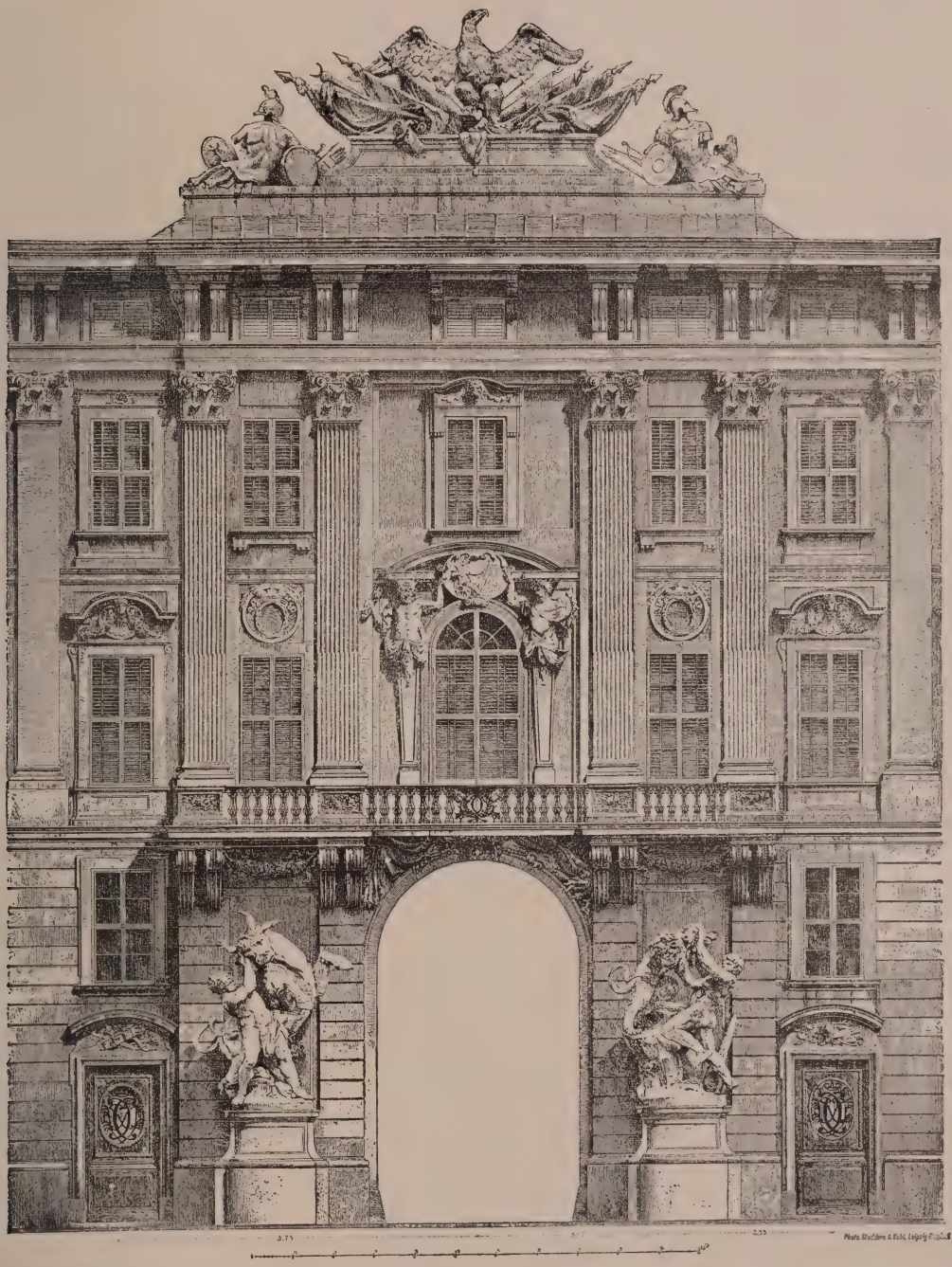


Fig. 468. La cancelleria di Corte a Vienna. (Parte della facciata). Arch. Fischer v. Erlach. (Da G. Niemann).

conventi, cresciuti di potenza e di ricchezza, gareggiavano nel fabbricare. I grandi conventi della Svizzera, dell'Austria e della Baviera sorsero o furono rifatti dopo la

fine del secolo XVII. Il modello preferito furono le chiese barocche di Roma; di tedesco vi si aggiunsero i due campanili simmetrici, terminati da una cupoletta a forma di cipolla. L'unica notevole eccezione tra queste chiese cattoliche è quella di S. Carlo Borromeo a Vienna (fig. 467), opera del Fischer von Erlach e del Martinelli, costruita dal 1716 al 1737. In questa chiesa la pianta del corpo di mezzo è ovale, ma la larga facciata prominente la riavvicina al tipo tradizionale. Queste chiese barocche sono in maggior numero a Praga, dove nella prima metà del secolo XVIII lavorò un operosissimo architetto della famiglia Dientzenhofer (Chiliano Ignazio). Praga ha pure molti grandiosi palazzi di stile barocco, e lo stesso stile si vede anche in non poche case private, almeno nei portoni. Vienna, al tempo di Leopoldo I e di Carlo VI, gareggiò nel barocchismo con Praga; ivi gli architetti più reputati furono il Fischer von Erlach (1656-1723), che già aveva lavorato a Praga insieme con artisti italiani, e Luca Hildebrand (1668-1745); l'uno e l'altro studiarono in Italia. Del Fischer sono le parti migliori del Palazzo Imperiale (Hofburg) di Vienna (fig. 468); dell'Hildebrand il palazzo del principe Eugenio di Savoia e il cosidetto Belvedere. Fino alla metà del secolo XVIII si costruirono molte fabbriche anche nelle provincie austriache. Ma lo stile rococò non vi trovò terreno favorevole, sia a cagione dei costumi e delle idee rigidamente aristocratiche di chi faceva fabbricare, sia per la prevalenza dello stile italiano.

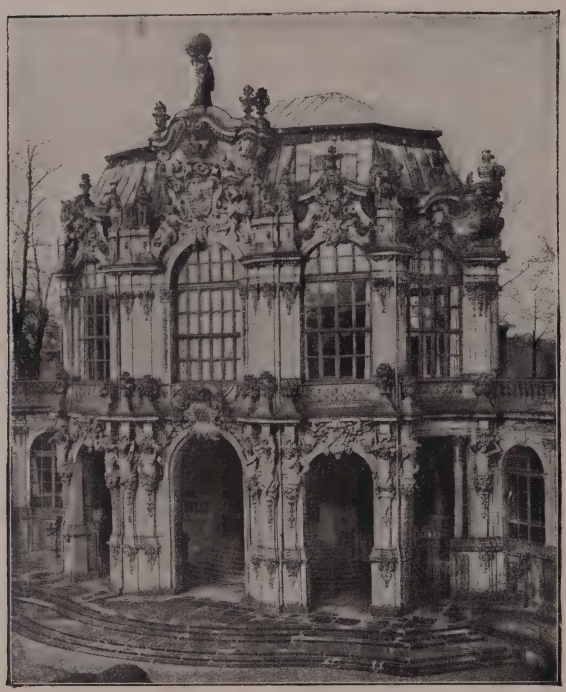


Fig. 469. Padiglione occidentale dello *Zwinger* di Dresda, di Daniele Pöppelmann.

Dresda al tempo di Augusto il Forte. — In questo secolo le due sedi principali dell'arte in Germania sono Dresda e Berlino. Regnando Augusto II (il Forte) Dresda fu una città ricca e gioconda, e tale si mantenne in seguito per lungo tempo; il che giovò anche all'arte.

Dello splendore e del fasto della Corte di Dresda al tempo di Augusto II è insigne monumento il palazzo detto lo « Zwinger », che nel disegno primitivo non doveva essere che una parte della vasta e magnifica costruzione. Secondo i piani dell'architetto Daniele Pöppelmann (1662-1736) si doveva fabbricare, a somiglianza delle antiche costruzioni romane d'uso pubblico, di magnificenza e di piacere, un complesso di edifizi che servisse a tutti i divertimenti, festeggiamenti ed esercizi cavallereschi. Ma passarono alcuni anni prima che si ponesse mano alla fabbrica; lo stesso avvenne del Palazzo o Castello Reale di Berlino (1699-1706), opera dello

Schlüter. Anche nell'idea dello Schlüter la reggia berlinese divenne un foro romano; egli si occupò non tanto delle comodità e dei piaceri della Corte, quanto

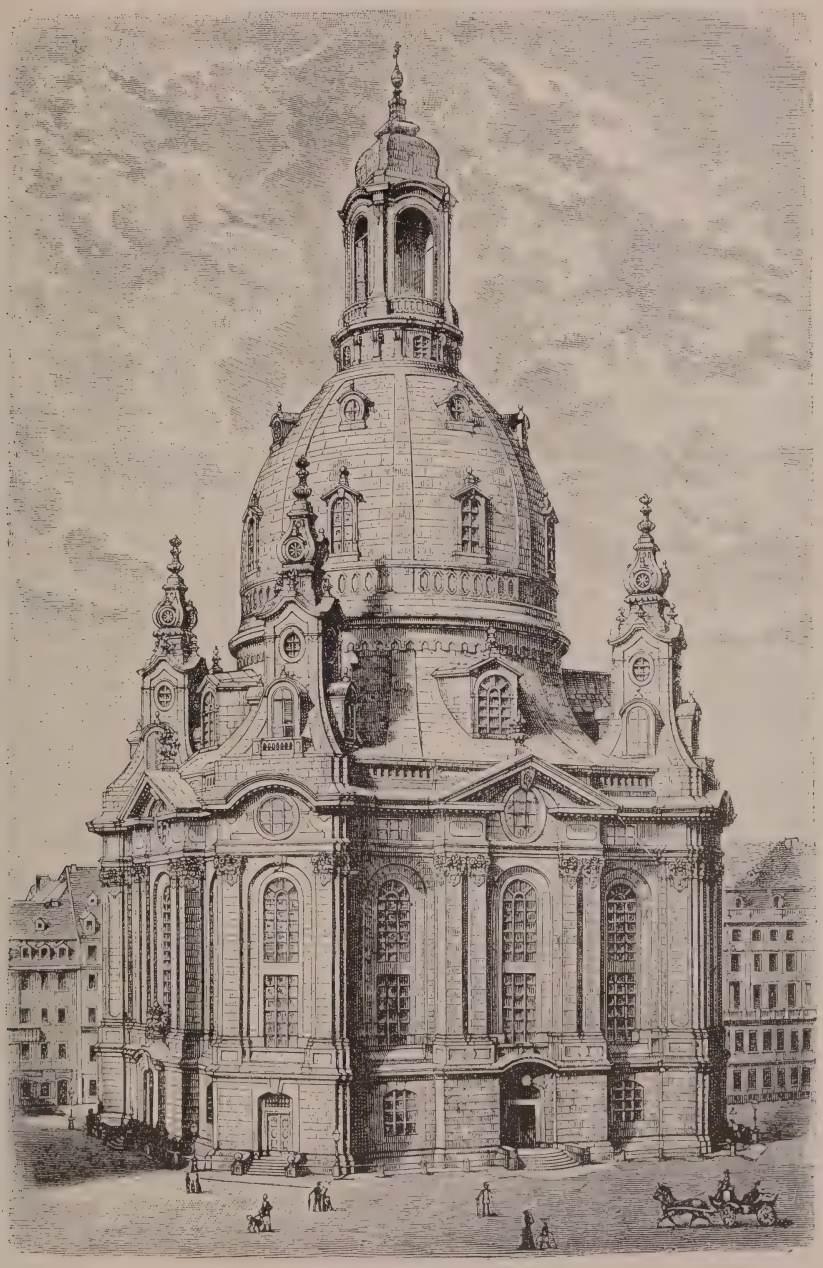


Fig. 470. Chiesa delle Dame a Dresda, di Giorgio Bähr.

della grave solennità delle forme. Al contrario l'architetto dello « Zwinger », specialmente nella parte detta « Schauburg » che d'estate si può trasformare in una aranciera, pensò sopratutto ai divertimenti di una Corte sfarzosa. Il piano dello

« Zwinger » è un vasto rettangolo, con rialti quadrati e circolari. Il cortile o giardino di mezzo è chiuso da loggiati a terrazzi e balaustrate, interrotti nel mezzo ed agli angoli da alti padiglioni prodigamente ornati (fig. 469).

L'importanza artistica dello « Zwinger » è nella sua idea fondamentale, che è quella di un recinto. È facile immaginare le terrazze popolate di dame e cavalieri in abito di gala. I padiglioni con le loro grotte e le fontane sono luoghi destinati a brevi riposi. Lo stesso carattere di edifizio fatto per le feste e i divertimenti appare nelle colonne ornate di fiori, nelle basi delle balaustrate, nelle cornici delle finestre somiglianti a cornici di specchi. A differenza della maggior parte delle « *courts d'honneur* » francesi, dove per lo più è ripetuto il motivo della facciata,

Fig. 471-472. Due maschere di guerrieri morenti, dello Schlüter. Berlino, Arsenale.

il recinto dello « Zwinger » è come una grande sala scoperta. Le forme sono barocche, ma, per l'uso al quale è destinato, l'edifizio riflette piuttosto i costumi dell'età del rococò.

Contrasta con lo « Zwinger » il « Palazzo giapponese » (1729-1741), opera del Pöppelmann e del Longuelune, che nei padiglioni, nelle linee spezzate dei tetti e degli archi schiacciati manifesta l'influenza francese. Un analogo contrasto di idee artistiche si osserva nelle due maggiori chiese di Dresda, la chiesa cattolica di Corte e la chiesa delle Dame *(Frauenkirche)*. La prima, costruita (1736-1751) dal Chiaveri sopra un piano alquanto bizzarro, ornata a profusione di statue fino al sommo del campanile, ha tutto il pittoresco dello stile barocco italiano; la seconda, cominciata nel 1726 da Giorgio Bähr, è un edifizio a cupola maestoso e severo, che può servire come modello per le chiese di culto protestante (fig. 470).

Se non per numero, per pregi architettonici gli edifizi di Berlino possono

stare a pari di quelli di Dresda, ed hanno anche un pregio di più, cioè quello di essere meglio conformi all' indole ed alle idee del paese. Negli ultimi anni del secolo XVII furono cominciati i due edifizi che più conferiscono al carattere storico della capitale prussiana: il Palazzo Reale e l'Arsenale ; di questo ultimo il primo architetto fu Giovanni Arnoldo Nering, ingegnere dell' Elettore di Brandeburgo, probabilmente di origine olandese ; morto il Nering (1695), l'opera fu proseguita

Fig. 473. Parte della facciata del secondo cortile nella Reggia di Berlino, dello Schlüter.

dallo Schlüter e da Giovanni de Bort. Lo Schlüter fu un grande artista, architetto, decoratore e scultore; ebbe avversa la fortuna e provò l'acerba invidia dei colleghi. In tutti i rami dell'arte la sua personalità si affermò libera e vigorosa. Si direbbe che in questo artista si manifestò quel rigoglio di vita che animò il giovane stato prussiano dopo il Grande Elettore. Nelle opere dello Schlüter non c'è nè vacua pompa nè magnificenza ricercata, ma naturalezza, efficacia ed energia, senza ombra di esagerazione. La decorazione scultoria dell' Arsenale, composta all'esterno di trofei e nel cortile di maschere di guerrieri morenti applicate alle chiavi delle finestre (fig. 471-472), non è una cosa posticcia, ma strettamente collegata alla costruzione

Fig. 474. Monumento del Grande Elettore, dello Schlüter. Berlino.

che da essa deriva il movimento e significato poetico. Nell'architettura del grande cortile del Palazzo Reale (fig. 473) lo Schlüter derivò dal Rinascimento la grandezza e semplicità delle proporzioni e l'effetto ottenuto per mezzo di forti contrasti. Ma l'opera sua più celebre è la statua equestre di bronzo del Grande Elettore, compiuta nel 1703 (fig. 474). Le proporzioni della statua sono ottimamente studiate in relazione con l'ambiente (Ponte del Grande Elettore); le figure agitate dei guerrieri incatenati ai quattro angoli del piedistallo dànno maggior risalto alla calma solenne della figura principale. In questo monumento lo Schlüter ottenne uno dei massimi fini che possa sperare un artista, cioè il sopravvivere del tipo creato da lui nella fantasia popolare.

Fig. 475. La March. Statua di Raffaele Donner. Vienna, Fontana del Mercato Nuovo.

La Scoltura a Vienna. — Lo Schlüter supera di gran lunga tutti gli scultori contemporanei, non escluso Raffaele Donner (1693-1741), che fu tenuto in grande considerazione a Vienna. Tuttavia il Donner ha un sentimento forse più squisito, e nel suo capolavoro, che è la fontana del Mercato Nuovo a Vienna (fig. 475), meglio dello Schlüter si avvicina alla scoltura del Rinascimento; ma, quanto a vigor nativo e potenza di fantasia, gli rimane molto inferiore. Nel secolo XVIII la scoltura tedesca è principalmente decorativa. Se nell'arte si tenesse conto della quantità, non della qualità, questo secolo sarebbe uno dei più gloriosi nella storia dell'arte germanica. Quale sperpero di forze nella decorazione scultoria di chiese, palazzi, ponti e giardini! E tutto ciò è fatto unicamente in vista dell'effetto complessivo; l'opera di scoltura non ha la pretesa di essere considerata come cosa per sè stante. È vero che per la maggior parte queste scolture decorative hanno

un carattere teatrale, una esagerazione di movenze contrarie alla verità; tuttavia è da riconoscere e da ammirare la grande perizia tecnica e la non comune facilità di mano degli artisti.

Nella PITTURA, durante il secolo XVIII, la Germania non ha alcun artista che si possa paragonare, neppur lontanamente, allo Schlüter. C'è qualche più che mediocre pittore di animali e di paesaggi (Giovanni Elia Ridinger di Augusta). Inoltre acquistò vasta fama Baldassarre Denner di Amburgo (1685-1749) pe' suoi ritratti, specialmente quelli di vecchi dove, qualcuno ammira la meticolosa riproduzione delle minime rughe, grinze e macchie della pelle; ma l'espressione del carattere vi è rara. Fu più merite-

Fig. 476. La domanda di matrimonio. Dalla « Luisa » del Bossen.

Fig. 477. Dal « Cavalluccio di legno ». (*Steckenpferdreiterei*).

Incisioni di D. Chodowiecky.

vole della sua fama Antonio Graff di Winterthur (1736-1813), che passò il meglio della vita a Dresda e lasciò una vera galleria di ritratti di celebri personaggi tedeschi (Tav. XXII). Furono pure valenti ritrattisti Giovanni Enrico e Giovanni Federico Augusto Tischbein; il primo operò a Cassel, il secondo a Lipsia. Ma il solo che acquistasse popolarità, lavorando specialmente per i librai ed illustrando le migliori opere della letteratura tedesca del suo tempo, fu Daniele Chodowiecky di Danzica (1726-1801), incisore in rame (fig. 476-477); la vena schietta e fresca e l'onesto umorismo di questo artista appaiono forse più vivaci nei suoi molti disegni (« Viaggio a Danzica » in 108 fogli, appartenente all'Accademia di Berlino). Come pittore di « quadri di società » (due nel Museo di Berlino ed uno in quello di Lipsia) il Chodowiecky riesce poco più che mediocre. La pittura non viveva più di vita propria, e i pittori non avevano più fiducia nella loro patria. Ogni anno più d'un pittore emigrava in Italia; tanto che a Roma si venne formando una vera colonia di artisti tedeschi, tra i quali i più celebri furono Raffaele Mengs e An-

ANTONIO GRAFF — CRISTIANO LUDOVICO DI HAGEDORN.
(Lipsia, Biblioteca Universitaria).

Fig. 478. Vaso del Wedgwood.

gelica Kauffmann. Pure tendendo a fini diversi, questi artisti furono unanimi nella persuasione che l'arte loro non potesse fiorire se non lontano dalla patria e dal presente. Essi appartengono ad una società artistica internazionale; ed anche non disconoscendo i loro meriti personali, dobbiamo dire che fu in gran parte colpa loro se verso la fine del secolo si formò l'opinione, che la vera arte germanica doveva essere rifatta *ex novo*.

## 6. LA PITTURA INGLESE.

Per molti secoli nel campo dell'arte l'Inghilterra fu tributaria degli stranieri. Se si eccettui l'architettura gotica, che in ogni tempo si mantenne vigorosa, gl'Inglesi dopo la Riforma si accontentarono di dar lavoro ad artisti di altri paesi, o al più furono imitatori di essi. Le turbolenze religiose e politiche del secolo XVII non impedirono che in questo secolo sorgessero in Inghilterra molti edifizi; si fabbricava anche per ragioni di stato. Ma la pittura, che tra le arti è quella che più direttamente riflette le idee della nazione, non poteva fiorire. Il favore di cui

Fig. 479. « Mariage à la mode », dell'Hogarth. Londra.

sempre godettero i ritrattisti è indizio di una tendenza artistica propria degl' Inglesi; ma nemmeno in questo campo l' Inghilterra ebbe artisti propri.

Le cose mutarono nel secolo XVIII. Sorgono in Inghilterra valenti pittori, che tosto conquistano alla loro patria un posto eminente nell' arte europea. Nei soggetti e nella forma essi furono schiettamente popolari, il che valse loro in patria durevole riputazione. Sino la rivoluzione avvenuta nell'arte dei giardini, cioè la sostituzione dei così detti giardini naturali ai giardini architettonici, ebbe principio in Inghilterra. Non è da credere che l' Inghilterra si mantenga affatto estranea alle tendenze artistiche dominanti nel resto d' Europa. Dello studio dell' arte classica, che ebbe sì grandi effetti nella formazione del gusto moderno, gl' Inglesi furono anzi zelanti cultori, e forse in nessun luogo come in Inghilterra le arti industriali si giovarono dell' imitazione dell' antico. Giosuè Wedgwood (1730-1795) fondò nella contea di Stafford, dove da tempo fioriva l' industria ceramica, una fabbrica di stoviglie alla quale diede il nome significativo di « Etruria »; egli traeva i motivi ornamentali dalla scoltura minuta degli antichi (fig. 478.) Ma nella pittura gl' Inglesi non si asservirono ad alcuna tradizione, non guardarono con affannosa reverenza al passato, ma si proposero di esprimere con forza e schiettezza l' indole nazionale. Le pitture inglesi si riconoscono subito per tali, mentre nel continente riesce talora difficile dalle opere di un artista determinare a primo tratto a quale nazione egli appartenga.

Fig. 480. L'attore Garrick e sua moglie, dell' Hogarth. Windsor.

Guglielmo Hogarth (1697-1764) è il primo pittore inglese nel quale il carattere nazionale appare nella sua interezza. Egli è un pittore di costumi, ma di costumi specificatamente inglesi, quali non potremmo neppur immaginare altrove; tutto quel che ha di buono e di men buono gli vien dalla terra nativa. La sua importanza artistica fu talora esagerata. Nel complesso delle sue pitture poche sono le opere di pregio veramente raro; nelle incisioni in rame, per lo più tratte dai suoi quadri, riesce duro e rozzo. Ma la sua vena satirica, che va fino alla caricatura, la sua perspicacia, l' intima conoscenza di tipi schiettamente inglesi, la sua abilità di ritrarre drammaticamente le varie vicende della vita ( « Mariage à la mode »

fig. 479, ed altri quadri) giustificano pienamente la riputazione che egli ebbe al suo tempo, anche fuori d'Inghilterra. Le sue serie di quadri satirici presuppongono naturalmente il ritratto; infatti l'Hogarth coi suoi ritratti che rappresentano con mirabile efficacia l'indole delle persone (fig. 480) acquistò meritata rinomanza anche in questo ramo della pittura, nel quale in seguito l'arte inglese riportò i suoi maggiori trionfi.

Giosuè Reynolds (1723-1792) come autore di teorie artistiche — i pittori del secolo XVIII tenevano molto a difendere con gli scritti le loro idee sull'arte, dando loro una parvenza scientifica — è da lungo tempo dimenticato; ma come ritrattista è tuttora tenuto in grande onore. Egli fece seri studi in Italia e nei Paesi Bassi;

Fig. 481. La principessa Sofia Matilde, del Reynolds. Windsor.

tuttavia non si può dire che sia imitatore di Tiziano o del Van Dijck o di Rembrandt. I suoi colori freschi e luminosi (purtroppo non sempre durevoli) sono effetto di una matura esperienza; il suo disegno sempre corretto è frutto di lungo e diligente esercizio. Egli intese perfettamente la natura inglese, vide con occhio acuto e ritrasse a meraviglia la elegante bellezza delle donne inglesi. I suoi ritratti di personaggi dell'aristocrazia inglese e della società elegante di Londra sono in gran numero. Sono cose leggiadrissime i suoi ritratti di bambini, tra i quali citiamo quelli della « bambina dalle fragole », della piccola principessa Sofia Matilde (fig. 481) e della « bambina dall'agnello ».

Tommaso Gainsborough (1727-1788) è degno emulo del Reynolds, anzi lo supera nella naturalezza e nella squisitezza del pennelleggiare. Si vede in lui lo studio amoroso del Van Dijck e del Rubens. Il Gainsborough non uscì mai dall'Inghilterra.

Dei suoi ritratti in gruppo uno dei migliori è quello della famiglia Baillie (fig. 482). Ma godono maggior fama il ritratto della superba Mrs. Siddons (Galleria Nazionale di Londra - Tav. XXIII) ed il « Giovinetto azzurro » della Galleria di Grosvenor. Quest'ultimo fu dipinto a bello studio per confutare l'affermazione del Reynolds, essere l'azzurro cosa intollerabile come colore principale di un quadro. A dir il vero il « Giovinetto azzurro » (fig. 484) non corrisponde in tutto al

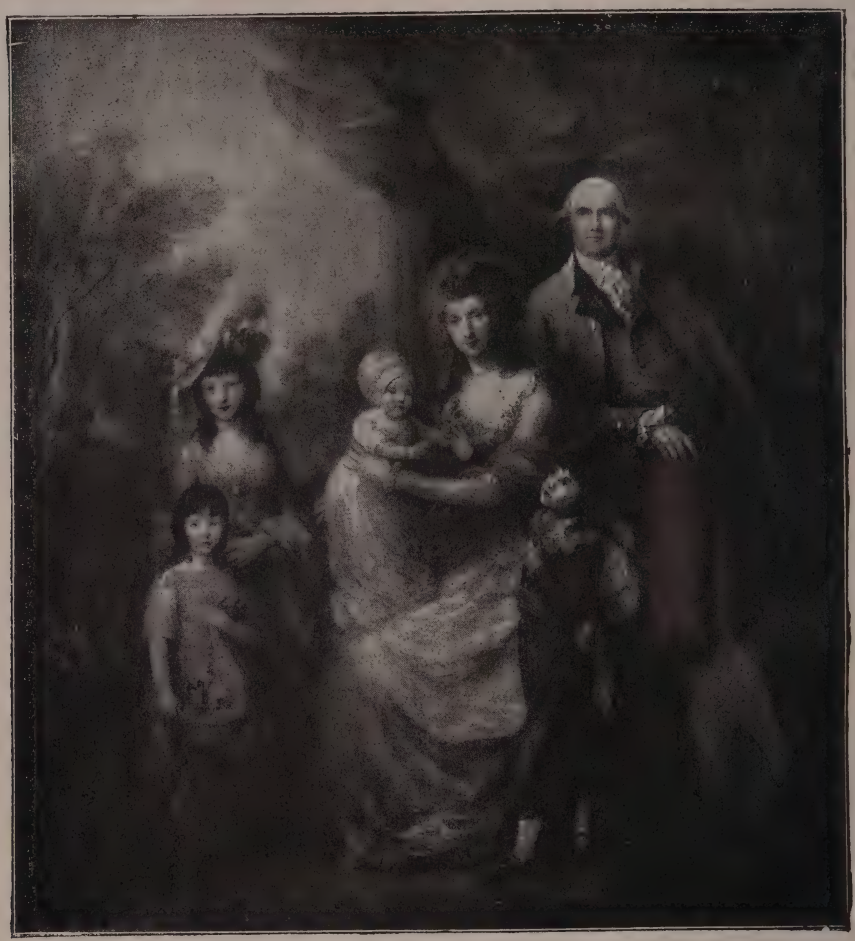


Fig. 482. La famiglia Baillie, del Gainsborough. Londra.

suo nome, perchè oltre all'azzurro ci sono nel quadro altri colori; tuttavia questo ritratto (di un giovine Master Butall) è una splendida prova del come il Gainsborough, che fu anche insigne paesista, sapesse accordare le sue pitture ad un colore dominante. Nei ritratti di belle e nobili donne egli ebbe in Giorgio Romney (1734-1802) un competitore non trascurabile (fig. 483).

Come iniziatore della vera pittura di paesaggio è celebrato dagl' Inglesi Riccardo Wilson (1714-1782). Dopo di lui divennero eccellenti Guglielmo Turner

TOMMASO GAINSBOROUGH — MRS. SIDDONS.
(Londra, Galleria Nazionale).

(1775-1851) e Giovanni Constable (1776-1837). Il primo a trattare degnamente la pittura di animali, che in seguito acquistò tanto favore, fu Giorgio Morland (1763-1804, fig. 485). La posterità riconobbe i meriti della pittura inglese, che più tardi ebbe durevole influenza specialmente in Francia. Ma le condizioni

Fig. 483. Lady Hamilton, del Romney. (L'originale appartiene a Lord Iveagh).

Fig. 484. Il giovinetto azzurro, del Gainsborough. (L'originale appartiene al duca di Westminster).

politiche e il lungo isolamento dell' Inghilterra, impedirono che a suo tempo essa fosse conosciuta per quel che valeva dall' Europa continentale e che vi esercitasse un'azione efficace.

---

Nell' Europa continentale erano oramai divenute universali le aspirazioni alla naturalezza e alla verità, e si invocava il ritorno alla natura. Nello stesso tempo gli eruditi e gli archeologi risuscitavano l' entusiasmo per le forme dell' arte antica. Poeti e filosofi richiamarono le genti alla natura, ma gli artisti erano più facilmente attratti dagli splendori dell'antichità. Essi vivevano in un loro mondo, e non pareva loro possibile cercare e trovare la natura fuori dell'arte. La natura

Fig. 485. Nella stalla, di Giorgio Morland. Londra, Galleria Nazionale.

per questi artisti era l'antichità! Questa fu la ragione del risorgere del classicismo alla fine del secolo XVIII. Il classicismo non poteva trionfare se non a patto che l'arte rinunciasse a non poche sue conquiste, non soltanto nel campo della tecnica. Tuttavia esso fu il fondamento di un nuovo ideale artistico, che sopravvisse molto avanti nel secolo XIX.

GRUPPO IN PORCELLANA DI MEISSEN.

(Dresda, Joanneum).

# INDICI

# INDICE DEGLI ARTISTI


Aachen (von), Giovanni, di Colonia 157.
Abate (dell'), Niccolò 164.
Aeken (di), Girolamo, detto Bosch 146.
Aertsen, Pieter, di Amsterdam. detto *Pier* il lungo 147.
Aken (van), Gabriele 205.
Albani, Francesco 274.
Aldegrever, Enrico, di Soest, detto Trippenmeker 99. 132. 228.
Aleotti, G. B., d'Argenta 252.
Algardi, Alessandro 245. 250.
Allori, Cristofano 274.
Altdorfer, Alberto 98. 132.
Amberger, Cristoforo 125.
Amidano, Giulio Cesare 275.
Amman, Jost, di Zurigo 160.
Androuet Ducerceau, Giacomo 220.
Anthony 200.
Apt, Ulrico 71.
Attenstetter, Davide 239.
Babel, P. E. 392.
Baciccia (Gaulli G. B.) 279.
Backsterffer, Cristiano, di Colmar 205.
Badalocchio, Sisto 275.
Bähr, Giorgio 424.
Baldung, Hans, detto Grien o Grienhans 121.
Ballin, Claudio, il vecchio 378.
Ballin, Claudio, il giovine 394.
Bamboccio v. Laer (van), Pietro.
Bang, Girolamo, di Norimberga 228.
Barbari (de'), Jacopo, detto Walch Jacopo 82.
Barbieri, Francesco, detto il Guercino 274.
Barozzi, Giacomo, da Vignola 244.
Batoni, Pompeo 409.
Baudouin, Pietro 398.
Bayr, Melchiorre, da Norimberga 229.
Beaumont, Claudio 416.
Beauregard (di), Guyot 183.
Beck, Leonardo 71. 129.
Beer, Giorgio 202.
Bega, Cornelio 327.
Beham, Bartolo 95. 132.
Beham, Sebaldo 95. 132. 136. 228.
Bellini, Giovanni 85.
Belotto, Bernardo, detto il Canaletto 414.
Berchem, Pietersz Claas 329.
Berckheyde, Gerrit 349.
Berckheyde, Job 349.
Bernini, Lorenzo 245-249.
Berrettini, Pietro, da Cortona 279.
Betti, Giovanni di Giusto (Juste, Giovanni) 169.
Beyeren (van), Abramo 348.
Biart, Colin, di Blois 178.
Binck, 132.
Bles (met de), Endrik, detto il Civetta 148.
Blindt, Paolo 228.
Boghem (van), Luigi 166.
Bol, Ferdinando 338.
Bol, Hans 150.
Bolgi, Andrea 250.
Bolognini, Gio. Battista 266.
Bonito, Giuseppe 416.
Bononi, Carlo 275.
Borch (ter), o Terburg, Gerardo 329.
Borman, Jan 153.
Borromini, Francesco 245.
Bort (de), Giovanni 425.
Bos (de), Martino, di Anversa 156.
Bosch, Girolamo v. Aeken (di), Girolamo.
Both, Jan 346.
Bouchardon, Edmè 399.
Boucher, Francesco 398.
Boulle, Carlo Andrea 379.
Bourdichon, Giovanni, di Tours 39.
Branx, Sebastiano 294.
Breu, Jörg 71.
Breughel, Jan 150. 294.
Breughel, Pietro, il vecchio, di Breda 147.
Briendt, Cornelio 185.
Briendt (de), Frans, o Frans Floris 156.
Bril, Paolo, di Anversa 150. 370.
Briot, Francesco 220.
Broom, Cornelio 327.
Brosamer, 132.
Brouwer, Adriano 301. 302.
Broxberger 232.
Brüggemann, Hans 60.
Brustolon, Andrea 252.
Bruyn, Bartolo 125.
Bry (de), Teodoro 228.
Bullant, Giovanni 179.
Burgkmair, Hans 71-75. 129. 130.
Cagnacci v. Canlassi.
Cairo (del), Francesco 275.
Callot, Giacomo, di Nancy 367.
Cametti, Bernardino 250.
Canal, Antonio, detto il Canaletto 414.
Candido v. Witte (de), Pietro 156.
Canlassi, Guido, detto Cagnacci 266.
Cano, Alonso 363.
Cantarini, Simone, detto Simone da Pesaro 266.
Capelle (van de), Jan 339.
Caravaggio (da), Michelangelo 255-261.
Caravaggio (da), Polidoro 220.
Cardi, Ludovico, detto il Cigoli 275.
Carracci, Agostino 256. 257. 261.
Carracci, Annibale 257. 261.
Carracci, Ludovico 258. 261.
Castiglione, Giovanni Benedetto, detto il Grechetto 275.
Cavallino, Bernardo 278.
Cavedoni, Giacomo 275.
Celesti, Andrea 275.
Cellini, Benvenuto 220.
Champaigne (di), Filippo, di Bruxelles 367.
Chardin, Gio. Simeone 400.
Chiaveri 424.
Chodowiecky, Daniele 428.
Christus, Petrus 25.
Cignani, Carlo 274.
Cittadini, Pier Francesco 266.
Civetta v. Bles (met de), Endrik.
Claesz, Pietro 348.
Claeuw (De), Giacomo 348.
Claudio Lorenese v. Gelée, Claudio.

Cleef (van), Joest 145.
Clouet, Francesco 164.
Clouet, Giovanni 164.
Codde, Pietro 312. 324.
Colins, Alessandro, di Malines 156. 200.
Collaert, Jan 220.
Colombe, Michele 166. 168.
Conca, Sebastiano 416.
Coninxloo (Van), Gillis, di Anversa 148.
Constable, Giovanni 433.
Coques, o Cocx, Gonzales 304.
Cornelisz van Oostsanen, Jacopo, o Jacopo di Amsterdam 143.
Corrado di Soest 13.
Courtey 223.
Courtois, Jacopo 372.
Cousin, Giovanni, di Soucy 171.
Coustou, Nicola 383.
Coxyen, o Coxie, Michele, di Malines 154.
Craesbeeck (van), Joos 304.
Cranach, Luca, il giovine 102.
Cranach, Luca, il vecchio, v. Sunder, Luca.
Crayer (de), Gaspare 295.
Crespi, Daniele 275.
Crespi, Gio. Battista, detto il Cerano 275.
Cuvilliés, Francesco 392.
Cuyp, Alberto 343.
Cuyp, Gerritsz Jacopo 307. 344.
Dalman, Luigi, catalano 36.
Daucher, Hans 134.
David, Gerardo, di Oudewater 35.
Debrosse, Salomone 182.
Dehn-Rothfelser (von), Hans 205.
Delen (van), Dirk 349.
De l'Orme, Filiberto, di Lione 178.
Denner, Baldassarre 428.
Detroy, Gio. Francesco 397.
Deutsch, o Manuel Nicolò 119.
Dienecker, Jost 71.
Dietterlein, Wendel 194. 206.
Dijck (Van), Antonio 296-300.
Dirk, o Dierick, Bouts 30. 40.
Dolci, Carlo 275.
Domenichino v. Zampieri, Domenico.
Donner, Raffaele 427.
Dubois, Guglielmo 327.
Duck, Jacopo A. 324.
Dughet, Gaspare, detto anche Poussin Gaspare 369.
Dujardin Karel 329.
Dumonstier, Goffredo 164.
Dumonstier, Pietro 164.
Duquesnoy, Francesco, detto il Fiammingo 250.
Dürer, Alberto 67. 78-95. 118. 121. 129. 133. 136. 141.
Dürer, Hans 95. 129.
Dusart, Cornelio 327.
Eeckhout (van den), Gerbrando 338.
Eisenhoit, Antonio di, Varburgo 230.
Elias, Nicola 308.
Elsheimer, Adamo 283.
Engelbrechtsen, Cornelio 140.
Erlach (von), Fischer 422.
Everdingen (van), Allaart 346.
Eyck (van) Giovanni, di Maaseyck 18. 20 e seg.
Eyck (van), Uberto, di Maaseyck 16-18.
Fabritius, Karel 334.
Fain, Pietro, di Rouen 178.
Fernandez, Alessio 352.
Ferrari (de), Lorenzo 416.
Ferrata, Ercole 250.
Fiammingo (il), v. Duquesnoy, Francesco.
Fischer, Gaspare 200.
Flinck, Govaert 338.
Floris, Frans, o Frans de Briendt 156.
Flötner, Pietro 135. 228. 237.
Fontana, Carlo 245.
Fontana, Domenico 245.
Fouquet, Giovanni, di Tours 39.
Franceschini, Marc'Antonio 416.
Froment, Nicola, di Avignone 36.
Fuga, Ferdinando 245. 409.
Furini, Francesco 275.
Furtmeyer, Bertoldo 56.
Gainsborough, Tommaso 431.
Galilei, Alessandro 409.
Gaulli, Gio. Battista, detto il Baciccia 279.
Geertgen Van Sint Jans, o Gerrit Van Haarlem 32.
Gelder (De), Aart 338.
Gelée, Claudio, detto Claudio Lorenese 370.
Gerhard, Uberto, di Anversa 156.
Germain, Tommaso 394.
Gerrit Van Haarlem, v. Geertgen Van Sint Jans.
Gessi, Gio. Francesco 266.
Gherardo « dalle Notti » v. Honthorst, Gherardo.
Giltinger, Gumbolt 71.
Giordano, Luca, detto Luca-fapresto 279.
Giovanni di Parigi, o Perréal, Giovanni 166.
Girardon, Pietro 382.
Gobelins 375.
Godl, Stefano 130.
Goes (van der), Ugo, di Gand 25.
Goltzius, Hendrik 154.
Gossaert, Jan, o Mabuse, di Maubeuge 144. 152.
Götting, Paolo 230.
Götz, Sebastiano, di Coira 202.
Gouyon, Giovanni 170. 171.
Goya (de), Francesco Giuseppe 401.
Goyen (Van), Giovanni 331.
Graf, Orso 119.
Graff, Antonio 428.
Grebber (De), Pieter 307.
Greca (della), Vincenzo 245.
Greco (il), v. Theotocopuli, Domenico.
Grien, o Grienhans, v. Baldung, Hans.
Grünewald, Mattia, detto Matthes di Aschaffenburg, 122.
Guardi, Francesco 414.
Guarini, Camillo 252.
Guercino v. Barbieri, Giov. Francesco.
Guglielmo di Colonia 12.
Guglielmo di Herle 12.
Hals, Dirk 324.
Hals, Frans 310. 324.
Hans (Süss), di Kulmbach 95.
Harrich, Jobst 86.
Heda, Claes 348.
Heem (de), Davidsz Jan 348.
Heemsterck (Van), Martino, di Haarlem 154.
Heinz, Giuseppe, di Berna 157.
Heller, Giacomo 68.
Helst (Van der), Bartolomeo 336.
Herlin, Federico 52-54.
Herrera, Francesco, il vecchio 354.
Herrera (de), Giovanni 217.
Heyde (Van der), Jan 349.
Hildebrand, Luca 422.
Hirschvogel, Agostino 228. 232
Hobbema, Meindert 346.
Hogarth, Guglielmo 430.
Holbein, Ambrogio 119.
Holbein, Hans, il giovine 78. 109-119. 136. 227.
Holbein, Hans, il vecchio 71. 75-78.
Holbein, Sigismondo 77.
Holl, Elia 214.
Hondecoeter (d'), Melchiorre 348.
Honthorst, Gherardo, di Utrecht, detto Gherardo « dalle Notti » 282.
Houdon, Gio. Antonio 399.
Hoogh (De), Pietro 336.
Hoogstraeten (Van), Samuele 339.
Hopfer, Daniele 71.
Horenbout, Gerardo, di Gand 38.
Hufnagel, Giorgio, di Anversa 157.
Isenmann, Gaspare 47.
Jacobs, Jurian 418.
Jacobsz, Luca, detto Luca di Leida 140-143.
Jacopo di Amsterdam v. Cornelisz van Oostsanen.
Jacquemart (de), Hesdin 10.
Jamnitzer, Cristoforo 229.
Jamnitzer, o Jamitzer, Wenzel, di Vienna 229.
Joest, Jan 145.
Joue (de la), Giacomo 392.
Jones, Inigo 218.
Jordaens, Jacopo 295.

# INDICE DELLE MATERIE


## I. — L'Arte dell'Europa Settentrionale nei secoli XV e XVI.

### A. — IL SECOLO XV.

1. **Nuove finalità e nuove vie . . . 1**

Caratteri dell'Arte settentrionale del secolo XV, 2 — L'incisione in rame ed in legno, 3 — La stampa e i libri illustrati, 6 — La pittura di cavalletto, 8 — La miniatura, 9 — La scuola di Praga, 11 — La scuola pittorica di Colonia, 12 — La pittura negli altri paesi tedeschi, 13.

2. **L'Arte dei Paesi Bassi nel secolo XV . . . . . 16**

L'invenzione della pittura ad olio, 17 — Uberto Van Eyck e suo fratello Giovanni, 18 — Gli scolari di Giovanni Van Eyck: Petrus Christus, 25 — Ruggiero de la Pasture, 26 — Il maestro di Flemalle, 29 — Dirk Bouts, Alberto Van Ouwater e Gerrit Van Haarlem, 30 — Hans Memling, 32 — Gerardo David, 35 — Gli imitatori dei Fiamminghi, 36 — L'Arte Fiamminga negli arazzi e nelle miniature, 37.

3. **La Scoltura e la Pittura in Germania nella seconda metà del secolo XV. 39**

L'influenza fiamminga sull'Arte tedesca, 39 — Cause del lento progredire della pittura in Germania, 41 — La *scuola renana* di Colonia e la scuola della Vestfalia, 44 — I maestri d'origine alemanna e sveva, 45 — Martino Schongauer, 56 — Le incisioni in rame dello Schongauer, 50 — L'incisione in legno a Basilea: Corrado Witz, 51 — Federico Herlin, 52 — Hans Schüchlin e la scuola di Ulma, 54 — L'Arte bavarese, 56 — Michele Pacher e l'Arte dell'intaglio nelle regioni alpine, 57 — L'Arte a Norimberga: Veit Stoss, Adamo Krafft e Michele Wohlgemuth, 61 — Tilman Riemenschneider, 64 — L'Arte del ritratto a Norimberga, 67.

### B. — IL SECOLO XVI.

1. **L'età aurea dell'Arte Tedesca . . 68**

I primi saggi e l'inspirazione religiosa, 68.

*a*) *Hans Burgkmair e Hans Holbein il Vecchio*, 70.

*b*) *Alberto Dürer e Pietro Vischer*, 78.

Caratteristiche personali e artistiche del Dürer, 80 — Le pitture e le incisioni in legno del Dürer, 84 — Le sue incisioni in rame, 88 — Il suo viaggio nei Paesi Bassi, 93 — Gli scolari e i collaboratori del Dürer, 95 — Alberto Altdorfer e Enrico Aldgrever, 98 — Luca Cranach il vecchio, 101 — Il fonditore Pietro Vischer e la trasformazione dell'Arte in Germania, 103 — Il sepolcro di S. Sebaldo a Norimberga, 105.

*c*) *Hans Holbein il Giovine*, 109.

Le storie della Passione e le Madonne dell'Holbein, 112 — Le Danze macabre, 114 — Le sue peregrinazioni, 116 — Altri artisti minori della Svizzera, 119 — Hans Baldung, detto Grien, 121 — Mattia Grünewald, 122 — L'Arte sveva: Martino Schaffner e Bernardo Strigel, 124.

*d*) *I progetti artistici dell'Imperatore Massimiliano*, 126.

I mecenati tedeschi: il cardinale Alberto di Magonza e l'imperatore Massimiliano, 126 — La coltura e i concetti artistici dell'Imperatore, 127 — Il « Trionfo » e la « Porta trionfale », 128 — Il monumento dell'Imperatore Massimiliano a Innsbruck, 130.

*e*) *I maestri minori tedeschi di plastica e di pittura*, 131.

L'Arte e la borghesia, 132 — Gli artisti minori di Norimberga e di Augusta, 134 — I pittori della borghesia, 135.

2. **La Pittura e la Plastica nei Paesi Bassi nel secolo XVI . . . . . 137**

*a*) *Quintino Massys e Luca di Leida*, 137.

La scuola pittorica di Anversa, 137 — Le innovazioni del Massys, 138 — Le incisioni in rame di Luca di Leida, 141 — Jacopo di Amsterdam e il suo discepolo Jan Scorel, 143 — Jan Joest e il « Maestro della Morte di Maria », 145 — I pittori dei Paesi Bassi meridionali: Pietro Breughel il vecchio e *Pier il Lungo*, 147 — I paesisti, 148 — Le relazioni artistiche tra i Paesi Bassi e l'Italia, 151.

*b*) *I romanisti*, 151.

Jan Gossaert e la sua evoluzione artistica, 152 — Barend van Orley, 153 — I seguaci dei Romanisti nei Paesi Bassi e in Germania, 154.

3. **La Pittura in Germania e nei Paesi Bassi sullo scorcio del secolo XVI . 157**

Pittori al servizio delle Corti tedesche. 157 — I ritrattisti: Frans Pourbus il vecchio e Antonio Mor, 158 — Decadenza dell'arte in Germania, 159 — Principi tedeschi mecenati, 160.

4. **Il Rinascimento in Francia . . 161**

L'Architettura del Rinascimento, 161.

*a) Pittura e Scoltura*, 163.

L' influenza italiana, 163 — I monumenti funerari e la plastica decorativa, 165 — Le tombe di famiglia di Margherita d'Austria a Brou, 166 — La scuola borgognona e Ligier Richier, 166 — La scoltura nella Turena : Michele Colombe, 168 — La decorazione plastica : Goujon e Pilon, 170 — Giovanni Cousin, 171.

*b) Architettura*, 172.

Il tipo del castello francese, 176 — I castelli monumentali, 177 — La prevalenza dello stile italiano e Filiberto De l' Orme, 178 — Il castello di Arcet, 180 — Pietro Lescot e il nuovo palazzo del Louvre, 180.

5. **L'Architettura del Rinascimento in Germania e altrove . . . . . 182**

*a) Paesi Bassi*, 182.

L'Arte paesana e l' influenza italiana, 184 — I cartocci e Cornelio Briendt, 185 — Il tipo costruttivo olandese : la Casa dei Macellai di Haarlem, 189.

*b) Germania*, 189.

I tre periodi dell'architettura del Rinascimento in Germania, 192 — L'architettura in legno : la Casa dei Macellai di Hildesheim, 193 — Le costruzioni in pietra, 194 — Confronto fra l' architettura italiana e quella tedesca, 195 — L'arte decorativa in Germania, 198 — L'architettura dei castelli: il castello di Heidelberg, 199 — Il castello di Stoccarda, 202 — I castelli di Baviera, di Franconia e di Sassonia, 203 — Gli edifizi municipali e privati, 205 — La casa norimberghese, 208 — Meraviglioso sviluppo artistico nella Germania settentrionale, 209 — Le influenze straniere e l' imitazione dell'Arte italiana, 211.

*c) Scandinavia — Spagna — Inghilterra*, 215.

L'Arte del Rinascimento nelle terre scandinave, 215 — Il castello di Frederiksborg, 215 — L'Arte del Rinascimento nella Spagna : l' *Escorial*, 217 — Lo stile classico in Inghilterra : Inigo Jones, 218.

6. **Le industrie artistiche nell'Europa settentrionale nel secolo XVI . . . 219**

L' oreficeria francese, 220 — I ceramisti francesi e Bernardo Palissy, 220 — Le « fayences », 222 — L'arte di legare i libri, 222 — Gli smalti dipinti e la scuola di Limoges, 222 — L' intarsio e l' intaglio in Francia, 225 — Le industrie artistiche francesi, 226 — Pittori che favorirono l' incremento delle industrie artistiche, 227 — L'oreficeria tedesca : la scuola di Norimberga, 229 — I lavori in ferro battuto, 232 — Le terrecotte tedesche : stoviglie, piastrelle, ecc., 232 — L' intaglio e l' intarsio in Germania, 236.

## II. L'Arte nei secoli XVII e XVIII.

### A. — IL SECOLO XVII.

1. **L'Arte Italiana nel secolo XVII . 238**

*a) Architettura e Scoltura*, 238.

Condizioni della coltura e dell'arte italiana nel sec. XVII, 238 — L'architettura : la cupola di S. Pietro in Vaticano, 240 — Lo stile barocco, 242 — Gli architetti del barocco e il Bernini, 245 — Il Bernini scultore, 246 — La tendenza allegorica e l'esagerazione delle forme esterne, 248 — I seguaci del Bernini, 250.

*b) Pittura*, 255.

Le innovazioni del Caravaggio, 256 — Il Caravaggio e i Carracci, 256 — La pittura di costume, 258 — I Carracci, 261 — L'Accademia di Bologna : Guido Reni, 263 — Gli scolari del Reni, 266 — Il Domenichino, 266 — La Scuola Napoletana, 268 — Lo Spagnoletto, 268 — Francesco Albani e il Guercino, 273 — Gli artisti di Firenze e d'altri luoghi d' Italia, 274 — Roma centro d'attività artistica, 275 — Salvator Rosa, 278 — La pittura decorativa, 279.

2. **Pietro Paolo Rubens e l'Arte Fiamminga . . . . . 282**

La « Schilderbent » e l'imitazione dell'Arte italiana all'estero : Gherardo dalle Notti, il Bamboccio e Adamo Elsheimer, 282.

*P. P. Rubens* : sua educazione artistica, 283 — Suoi viaggi in Italia, 285 — Sue opere principali, 286 — Influenza dell'Arte italiana nei lavori del Rubens, 292 — I ritratti del Rubens, 293.

*Contemporanei e collaboratori del Rubens*, 294.

Antonio Van Dijck, 296 — Adriano Brouwer, 301 — Davide Teniers il giovine, 302 — Altri pittori di genere di Anversa, 304.

3. **Le Scuole Pittoriche Olandesi nel secolo XVII . . . . . 305**

*a) I periodi della Pittura Olandese*, 305.

Scuole principali di Olanda ad Haarlem, a Leida, ad Utrecht e altrove, 305 — Difficoltà di una partizione rigorosa, 306 — I pittori del primo periodo : il ritratto, 307 — I pittori del secondo periodo : stretta connessione fra l'Arte e la vita popolare, 308 — I pittori del terzo periodo : il soggettivismo prevalente, 309.

*b) Frans Hals e Rembrandt*, 310 — I ritratti singoli e i ritratti in gruppo di Frans Hals, 311 — I primi lavori di Rembrandt, 312 — La Ronda notturna, 313 — Note biografiche del pittore, 315 — Gli « Staalmeesters », 318 — I quadri di soggetto biblico, 319 — I ritratti di Rembrandt, 321 — Le sue acqueforti, 323.

*c) La Scuola di Haarlem*, 324.

La pittura contadinesca e Adriano Van Ostade, 325 — I paesisti, Segers e Jacopo Ruisdael, 327 — Altri pittori della scuola di Haarlem, 328 — Gerardo ter Borch (Terburg) e la pittura di stoffe, 329.

*d) Le Scuole di Leida e di Delft*, 331.

Giovanni Steen, l' allegro tavernaio di Leida, 331 — Gerardo Dou, 332 — Frans Mieris, 334 — Karel Fabritius, Jan Vermeer ed altri della scuola di Delft, 334.

*e) La Scuola di Amsterdam,* 336.
Bartolomeo Van der Helst, 336 — Scuola di Rembrandt: Nicola Maes e Gabriele Metsu, 339 — Pittori di marine e di animali: Guglielmo Van de Velde, 339 — Il paesaggio animato e Alberto Cuyp, 343 — Paolo Potter, 344 — I paesisti: Aart Van der Meer e Meindert Hobbema, 346 — I pittori della « natura morta »: Jan Davidsz De Heem, Rachele Ruysch e Abramo Mignon, 343.

4. **La Pittura Spagnuola nel secolo XVII** 349
L'influenza dell'Arte fiamminga e italiana sull'Arte spagnuola, 351 — Fattori determinanti della pittura spagnuola: la Chiesa, la Corte e la Nazione, 353 — Predecessori del Velasquez, 354 — L'educazione artistica e i primi lavori di lui, 355 — I suoi ritratti, 356 — I quadri di soggetto classico, 357 — Gli scolari del Velasquez, 358 — Francesco Zurbaran e Alonso Cano, 362 — Bartolomeo Stefano Murillo, 363.

5. **L'Arte Francese nel secolo XVII** . 365
L'italianismo e i pittori che se ne mantennero esenti, 367 — Giacomo Callot, 367 — Poussin e il paesaggio eroico, 368 — Gaspare Dughet, 369 — Claudio di Lorena: il « Liber veritatis », 370 — Eustachio Lesueur, 371 — L'Accademia Francese di Roma, 372 — L'Architettura sotto Luigi XIV, 373 — La Reggia di Versailles, 374 — La Manifattura dei Gobelins, 375 — I disegnatori e gli ornatisti, 377 — L'arte dei mobili e i lavori del Boulle, 379 — Carlo Lebrun, 380 — Gl' incisori delle sue pitture, 381 — I ritrattisti del tempo di Luigi XIV, 382 — La scoltura: il Girardon, 382 — Pietro Puget, 383.

## B. — IL SECOLO XVIII.

1. **Lo stile Rococò** . . . . . 384
Significato del vocabolo « Rococò », 384 — Sue applicazioni, 385 — Nuove tecniche: l'arte del nero, il pastello ecc., 386 — Maioliche di Delft e porcellane di Meissen, 386.

2. **Il Rococò in Francia** . . . . . 388
Lo studio della naturalezza, 389 — L'architettura dei palazzi, 390 — Le due tendenze: gli architetti teorici e gli architetti ornatisti, 392 — I disegnatori ornatisti, 392 — Gli orefici, 393 — Il Watteau e la pittura Rococò, 394 — Gli scolari del Watteau, 397 — Francesco Boucher, 398 — La scoltura Rococò, 398 — Fine del Rococò, 399 — Lo stile Luigi XVI o stile codino, 400.

3. **Francesco Goya** . . . . . 401
I ritratti, i disegni e le acqueforti del Goya, 401.

4. **L'Arte Italiana** . . . . . 403
Architettura: l'arte decorativa e i suoi progressi nel secolo XVII e XVIII, 403 — Filippo Juvara, il Fuga e il Vanvitelli, 408 — Pittura: Pompeo Batoni, 409 — L'arte veneziana decorativa: G. B. Tiepolo, i « Canaletto » e G. B. Piranesi, 410 — Pittori emiliani e d'altre parti d'Italia, 416.

5. **L'Arte Tedesca** . . . . . 417
I pittori tedeschi durante la Guerra dei trent'anni, 417 — L'influenza francese, 420 — Palazzi principeschi; Chiese e conventi, 420 — Fischer von Erlach e Luca Hildebrand, 422 — Dresda al tempo di Augusto il Forte, 422 — Lo « Zwinger » di Dresda e la Reggia di Berlino, 423 — Lo Schlüter architetto, decoratore e scultore, 425 — La scoltura a Vienna, 427 — Pittura: decadenza di quest'arte in Germania nel secolo XVIII, 428.

6. **La Pittura Inglese** . . . . . 429
La fabbrica di stoviglie l'« Etruria », 430 — Il pittore Guglielmo Hogarth, 430 — Giosuè Reynolds e Tommaso Gainsborough, 431 — La pittura di paesaggio: Riccardo Wilson, Guglielmo Turner e Giovanni Constable, 432 — La pittura di animali: Giorgio Morland, 433.

# INDICE DELLE TAVOLE FUORI TESTO


Stefano Lochner: Madonna del Roseto. Colonia, Museo Wallraf-Richartz . Frontispizio

I. Maestro Guglielmo: Madonna dal fior di pisello. Colonia . . . . . Pag. 12

II. Jan van Eyck: L'uomo dal garofano. Berlino, Museo Imperatore Federico . . » 20

III. Hans Memling: Madonna e ritratto di Martino van Nieuwenhove. Bruges, Ospedale di S. Giovanni . . . . . » 32

Santa Caterina. Miniatura del *Hortulus Animae*. Vienna, Biblioteca di Corte . » 38

IV. Corrado Witz: Santa Maria Maddalena e s. Caterina. Strasburgo, Museo . . » 52

V. Jörg Syrlin il Vecchio: Busto di patrizia, in legno dipinto. Ulma . . . . . « 56

VI. Hans Holbein: La fonte della vita. Lisbona, Castello Reale . . . . . » 78

VII. Alberto Dürer: Autoritratto. Monaco, Antica Pinacoteca . . . . . » 84

VIII. Luca Cranach il Vecchio: Riposo in Egitto. Berlino, Museo Imperatore Federico . . . . . » 104

IX. Hans Holbein il Giovine: Schizzo di un affresco per la « Casa della danza » (acquarello). Berlino, Gabinetto delle Stampe . . . . . » 110

X. Mattia Grünevald: Crocifissione. Karlsruhe, Pinacoteca . . . . . » 124

XI. Maestro della Morte di Maria: Adorazione dei Magi. Dresda, Galleria Reale . » 144

XII. G. F. Seidel; Decorazione della vôlta della scala nella residenza imperiale a Monaco . . . . . » 202

XIII. 1. Vaso di ceramica di Delft (sec. XVIII). — 2. Brocca Hirschvogel, Germania (XVI sec.) smaltata in piombo colorato. — 3. Piatto traforato smaltato in piombo colorato di B. Palissy. — 4. Piatto in rame con smalto colorato di Limoges (sec. XVII) . . . . . » 224

XIV. Guido Reni: Aurora (affresco). Roma, Palazzo Rospigliosi . . . . . » 258

XV. Rubens: Io ed Argo. Dresda, Galleria Reale . . . . . » 294

XVI. Rembrandt: Saskia. Cassel, Galleria . . . . . » 314

XVII. Jan Vermeer van Delft: Il pittore nello studio. Vienna, Galleria Czernin . . . » 336

XVIII. Velasquez: L'infanta Margherita. Madrid, Museo . . . . . » 356

XIX. B. E. Murillo: Gesù e san Giovannino detti « i bambini della conchiglia ». Madrid, Prado . . . . . » 364

XX. Antonio Watteau: Trattenimento all'aperto. Dresda, Galleria Reale . . . . . » 396

Domenico Tiepolo: Madonna coi santi Lorenzo e Antonio. Strasburgo, Museo » 410

XXI. Francesco Goya: L'albero della cuccagna. Berlino, Galleria Nazionale . . . . » 402

XXII. Antonio Graff: Cristiano Ludovico di Hagedorn. Lipsia, Biblioteca Universitaria » 428

XXIII. Tommaso Gainsborough: Mrs. Siddons. Londra, Galleria Nazionale . . . . . » 432

XXIV. Gruppo in porcellana di Meissen. Dresda, Johanneum . . . . . » 434

Juste, Giovanni (Giovanni di Giusto Betti) 169.
Juvara, o Juvarra, Filippo 408-409
Kalf, Guglielmo 348.
Kampen (Van), Jacopo 189.
Kauffmann, Angelica 428-429.
Kellerthaler, Daniele, di Dresda 230.
Kellner, Hans 229.
Kels, Hans, di Haufbeuren 134.
Kempeneer (de), Peter 351.
Keijser (De), Tommaso 308. 336.
Key (de), Lieven 189.
Kindt, Davide 418.
Koek Van Alost, Pieter 151.
Kolman, Desiderio, di Augusta 232.
Konick, Filippo 324.
Koninck, Salomone 338.
Krafft, Adamo, di Norimberga 61-64.
Krug, Lodovico 135.
Krumper, Hans, di Weilheim 156.
Kulmbach (di), Hans 129.
Labenwolf, Pancrazio 133.
Laer (Van), Pietro, detto il Bamboccio 282. 328.
Lancret, Nicola 397.
Lanfranco, Giovanni 275.
Largillières (de), Nicola 382.
Lathem (Van), Lievin, di Anversa 38.
Laune (de), Stefano 220.
Lazzarini, Giorgio 275.
Lebrun, Carlo 380.
Lemercier, Pietro 175.
Le Nain, Antonio, di Laon 367.
Le Nain, Luigi, di Laon 367.
Le Nain, Matteo, di Laon 367.
Lepautre, Giovanni 377.
Leroux, Roulland 165.
Lescot, Pietro 180.
Lesueur, Eustachio 371.
Leyder, Jacopo 200.
Lievens, Jan 338.
Limousin, Leonardo 223.
Limousin, Martino 223.
Lochner, Stefano, di Meersburg 13.
Lombard, Lamberto, di Liegi 154.
Longhena, Baldassarre 252.
Longhi, Pietro 414.
Longuelune 424.
Loo (Van), Carlo 397. 398.
Lorenese, Claudio v. Gelée, Claudio 370.
Luca di Leida v. Jacobsz, Luca 140.
Lützeburger, Hans, detto Frank 114.
Mabuse v. Gossaert, Jan 144. 152.
Maderna, Carlo 245.
Maderna, Stefano 250.
Maes, Nicola 338.
« Maestro del Gabinetto di Amsterdam », v. « Maestro di Wolfegg ».
« Maestro dell'altare di S. Tommaso » 44.
« Maestro della Morte di Maria» 145.
« Maestro della Passione Lyversberg » 44.
« Maestro della Vita di Maria », di Monaco 44.
« Maestro del trittico De Merode », v. « Maestro di Flemalle ».
« Maestro di Creglingen » 65.
« Maestro di Flemalle » 29.
« Maestro di Grossgmain » 56.
« Maestro di Leisborn » 45.
« Maestro di Moulins » 39.
« Maestro di S. Severino » 44.
« Maestro di Wolfegg», o «Maestro del Gabinetto di Amsterdam » 51.
Magnasco, Alessandro, detto Lissandrino 416.
Mansart, Giulio Arduino 373.
Mantegna, Andrea 82.
Manuel, o Deutsch Nicolò, di Berna 119.
Maratta, Carlo 276.
Mari, Gio. Antonio 250.
Marot, Daniele 377.
Martinez del Mazo, Gio. Battista 358.
Massari, Lucio 274.
Massys, Quintino 138. 140. 142.
Matthes di Aschaffenburg, o Grünewald, Mattia 121.
Mazzuoli, Giuseppe 250.
Meer (Van der), Aart 346.
Meer (Van der), Giovanni 328.
Meissonnier, Giusto Aurelio 392.
Meit, Corrado, di Worms 135.
Memling, Hans (Giovanni), di Magonza 32. 34.
Mengs, Raffaele 428.
Merisi, Michelangelo, detto il Caravaggio 256. 261.
Metsu, Gabriele 339.
Meyt, Corrado, di Malines 166.
Michel, Claudio, detto Clodion 399.
Mielich, Hans, di Monaco 158. 232.
Mierevelt (Van), Michele 307.
Mieris, Frans 334
Mieris, Guglielmo 334.
Mignard, Pietro 382.
Mignon, Abramo 348.
Mochi, Francesco 250.
Molenaer Miensze, Jan 324.
Molyn, Pietro 327.
Montañez, Giovanni 363.
Mor (Moro), Antonio, di Utrecht 158.
Morales, Luigi 352.
Moreelse, Paolo 307.
Morghen, Raffaello 414.
Morland, Giorgio 433.
Moser, Luca, di Weil 41.
Multscher, Hans, di Reichenhofen 46.
Mura (de), Francesco 416.
Murillo, Bartolomeo Stefano 363. 365.
Nassaro (del), Matteo 220.
Nattier, Giovanni Marco 382.
Nepveu, Pietro 178.
Nering, Giovanni Arnoldo 425.
Netscher, Gaspare 331.
Neuchatel, Nicola, di Mons 157.
Neumann, Baldassarre 420.
Noort (Van), Adamo 284.
Novelli, Pietro, di Monreale 278.
Nuvoloni, o Panfilo, Carlo Francesco 275.
Nuvoloni, o Panfilo, Giuseppe 275.
Oppenord, Egidio Maria 392.
Orley (Van), Barend 153.
Ostade (Van), Adriano 325.
Ostade (Van), Isacco 327.
Ouwater (Van), Alberto, di Haarlem 31.
Ovens, Jürgen 417.
Pacheco, Francesco 355.
Pacher, Michele, di Brunecco nella Pusteria 57.
Palamedesz, Antonio 324.
Palissy, Bernardo 220.
Palladio, Andrea 218. 219.
Pannini, Gian Paolo 416.
Pantoja de la Cruz, Giovanni 352.
Pareja (de), Giovanni 358.
Parodi, Domenico 416.
Parodi, Gian Battista 416.
Pasture (de la). Ruggiero, o Weyden (Van der), Ruggiero 26.
Pater, Gio. Battista 397.
Patinir, o Patenier, Gioach. 148.
Paudiss, Cristoforo 417.
Paul de Limburg 10.
Pencz, Giorgio 95. 132. 135.
Pénicaud, Giovanni 223.
Pénicaud, Leonardo 223.
Peroni, Giuseppe 250.
Perréal, Giovanni, di Lione 39.
Perréal, Giovanni, di Parigi 166.
Pesaro (da), Simone 258.
Pesne, Antonio 420.
Petzolt, Hans 229.
Piazzetta, Gio. Battista 410. 414.
Pier il lungo, o Aertsen, Pieter 147.
Pigalle, Gio. Battista 399.
Pilon, Germano 170.
Piola, Paolo 416.
Piranesi, Gio. Battista 414.
Pleydenwurff, Guglielmo, di Norimberga 68.
Pleydenwurff, Hans, di Norimberga 66.
Pöppelmann, Daniele 422.
Porta (della), Giacomo 245.
Potter, Paolo 344.
Pourbus, Frans, il vecchio 158.
Pourbus, Pietro, di Bruges 158.

Poussin, Gaspare, o Dughet, Gaspare 369.
Poussin, Nicola, 368.
Preti, Mattia, detto il Cavaliere Calabrese 278.
Primaticcio, Francesco 164.
Procaccini, Camillo 275.
Procaccini, Giulio Cesare 275.
Provaglia, Bartolomeo 252.
Puget, Pietro 383.
Raggi, Oreste 250.
Raimondi, Marcantonio 143.
Rainaldi, Carlo 245.
Ravensteijn (Van), Jan 307.
Reinhardt, Hans, di Lipsia 230.
Rembrandt Harmensz van Rijn 312. 324.
Reni, Guido 257. 258. 263.
Renwich, di Utrecht 6.
Reymond, Marziale 223.
Reymond, Pietro 223.
Reynolds, Giosuè 431.
Ribera, Giuseppe, detto lo Spagnoletto 268.
Ricchini, Francesco Maria 252.
Richier, Ligier 166.
Ridinger, Giovanni Elia 428.
Riedinger, Giorgio 204.
Riemenschneider, Tilman, da Osterode 52. 64.
Rigaud, Pietro 382.
Roelas (de las), Giovanni 354.
Roettier, Giacomo 394.
Romney, Giorgio 432.
Roos, Filippo Pietro, detto Rosa da Tivoli 417.
Rosa, Salvatore 278. 279.
Rosselli, Matteo 275.
Rossi, Mariano 416.
Rosso Fiorentino 163.
Rottenhammer, Giovanni di Monaco 157.
Roymerswale (Van), Marino 140.
Rubens, Pietro Paolo 283-294. 355.
Rugendas, Filippo 417.
Ruisdael, Jacopo 327.
Rusconi, Giuseppe 250.
Ruysch, Rachele 348.
Ryckaert, Davide 304.
Sacchi, Andrea 276.
Salvi, Gio. Battista, detto il Sassoferrato 276.
Sambin, Ugo 167.
Sanchez de Castro, Giovanni 352.
Sandrart, Gioachino 417.
Savonanzi, Emilio 266.
Schaffner, Martino, di Ulma 124.
Schalcken, Goffredo 348.
Schäufelein, Hans 95. 129.
Scheits, Mattia 418.
Schickhardt, Enrico 202.
Schlüter architetto 422.
Schoch, Giovanni 202.
Schongauer, Martino, di Colmar 46. 51. 71. 82.
Schüchlin, Hans 54.
Schwarz, Cristoforo, di Ingolstadt 157. 158.
Schwarz, Hans 135. 232.
Scorel, Jan 143.
Segers, Hercules 324.
Sementi, Gian Giacomo 266.
Serpotta, Giacomo 252.
Sesselschreiber, Gilg, di Augusta 130.
Siebmacher, Giovanni 228.
Silber, Giona 229.
Silvestre, Luigi 420.
Simone da Pesaro 258.
Sint Jans (van), Geertgen, di Haarlem 147.
Sluter, Claux 16.
Snyders, Francesco, di Anversa 292.
Solimena, Francesco, detto l'Abate Ciccio 278. 416.
Solis, Virgilio, di Norimberga 160. 228.
Soria, Gio. Battista 245.
Spada, Lionello 274.
Speckle, Daniele 206.
Spranger, Bartolomeo 157.
Springinklee, Hans 95.
Steen, Giovanni 331.
Stenwijck, Hendrick 294.
Stella (della), Paolo 192.
Stimmer, Tobia, di Strasburgo 160.
Strigel, Bernardo, di Memmingen 125.
Strozzi, Bernardo 275.
Sunder, Luca, o Luca Cranach il vecchio 101. 103.
Sürlin, Giorgio, seniore 54. 56.
Süss, Hans, di Kulmbach, 95.
Sustris, Federico, di Amsterdam 157.
Tassi, Agostino 370.
Teniers, Davide, il giovine 302. 304.
Teodorico da Praga, 11.
Terwen, Jan, di Amsterdam 184.
Theotocopuli, Domenico, detto il Greco 353.
Tiarini, Alessandro 274.
Tiepolo, Gian Battista 414.
Tischbein, Giovanni Enrico 428.
Tischbein, Giovanni Federico Augusto 428.
Toledo (da), Gio. Battista 217.
Tommaso da Modena 11.
Toro, Bernardo 377.
Toschi, Paolo 414.
Trippenmeker v. Aldegrever, Enrico, di Soest.
Troost, Cornelio 349.
Turner, Guglielmo 432.
Valckenborch, Luca 150.
Valckert (Van), Werner 308.
Valens (Van), Hendrick 296.
Vanvitelli, Luigi 409.
Varotari, Alessandro, detto il Padovanino 275.
Veit, Stoss, di Norimberga 61.
Valasquez (de Silva y), Diego 355. 360.
Velde (Van de), Adriano 342.
Velde (Van de), Guglielmo 339.
Verhaegt, Tobia 284.
Vermeer, Jan, detto il Van der Meer di Delft 335.
Vermeyen, Jan, di Bruxelles 166.
Victors, Jan 338.
Vignola (Barozzi Giacomo) 244.
Vischer, Ermanno 103.
Vischer, Hans 133.
Vischer, Pietro 103. 108. 130.
Vischer, Pietro, il giovine 133.
Vlieger (De), Simone 339.
Vliet (Van), Cornelisz Hendrik 349.
Vogt, Adamo 236.
Voigt, Gaspare 205.
Volpato 414.
Voort (Van der), Cornelio 307. 308.
Vries (de), Adriano 156.
Walbaum, Mattia 230.
Walch, Jacopo, o Jacopo de' Barbari 82. 94. 133.
Warin, Giovanni 382.
Watteau, Antonio 394. 398.
Wechter, Giorgio 228.
Wechtling, di Strasburgo 122.
Wedgwood, Giosuè 430.
Weenix, Giovanni 348.
Werff (Van der), Adriano 348.
Weyden (Van der), Ruggiero, o Ruggiero de la Pasture 26. 28. 39.
Wijnants, Giovanni 328.
Wilson, Riccardo 432.
Witte (De), Emanuele 349.
Witte (De), Pietro, detto Candido 156.
Witz, Corrado, di Rottweil 51.
Woeiriot, Pietro, di Lione 220.
Wohlgemuth, Michele, di Norimberga 61. 66. 68. 81.
Wouwerman, Filippo 328.
Wren, Cristoforo 219.
Wurmser, Nicolò, di Strasburgo 11.
Wynrich, Ermanno, di Wesel 12.
Zampieri, Domenico, detto il Domenichino 266.
Zeitblom, Bartolomeo 54. 55.
Zurbaran, Francesco 361.

# INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

N. B. I numeri fra parentesi sono quelli delle illustrazioni. Gli altri indicano le pagine del Testo. — Sono esclusi i musei e le collezioni pubbliche e private, bastando a rintracciare le opere dei singoli autori l'indice dei nomi.


Aia, Casa del bosco, ecc. Dipinti del Jordaens 295; Palazzo Comunale 188.
Altbreisach (Baden), Chiesa. Altare intagliato del secolo XVI, 59.
Ambierle (Rouen), Abbazia. Trittico di Ruggiero de la Pasture 28.
Amsterdam, Palazzo Comunale 189 (202).
Anet, Castello. Cortile 179, 180 (189).
Angerville (in Normandia), Castello 182 (192).
Anversa, Duomo. Pitture del Rubens 286 (322); Palazzo Comunale 185.
Aschaffenburg, Castello 204; Chiesa. Pitture di Mattia Grünewald 124.
Augusta, Arsenale 214.
— Chiesa di Sant'Anna. Cappella Fugger 192.
— Chiesa di S. Valentiniano. Pitture di Bartolomeo Zeitblom, 55.
— Duomo. Altare della Madonna di Hans Holbein il vecchio 76.
— Fontana di Augusto di Uberto Gerhardt 156 (160).
— Fontane di Mercurio e di Ercole di Adriano de Vries 156 (161).
— Palazzo Comunale 214 (227); Stufe modellate da Adamo Vogt 236.
— Palazzo Fugger. Sala del bagno 192 (204).
Bamberga, Duomo. Sepolcro di Enrico II e di Cunegonda del Riemenschneider 65.
Bayreuth, Fabbrica di stoviglie 233.
Beaune, Ospitale. Il Giudizio Universale di Ruggiero de la Pasture 28.
Berlino, Arsenale. Maschere di guerrieri morenti dello Schlüter 425 (471-472).
— Monumento del Grande Elettore dello Schlüter 427 (474).
— Palazzo Reale o Castello. La dichiarazione di Giovan Francesco Detroy 398 (434); Opere dello Schlüter 422. 427 (473).
Bevern, Castello. Frontoni e culmine 212 (224),
Blaubeuren (Württemberg), Chiesa. Pala intagliata in legno dell'altare di Maria 52 (48).
Blenheim, Castello 219.
Blutenburg (presso Monaco), Chiesa. Statue intagliate in legno 57 (54).
Bologna, Palazzo di Giustizia. Puttini di M. A. Franceschini 416 (461).
Breda, Chiesa maggiore. Monumento del conte Engelberto II di Nassau 184 (195).
Brema, Palazzo Comunale 212 (225).
Brieg (nella Slesia), Castello dei Piasti 204.
Brou, Chiesa di Notre Dame. Tombe di Casa d'Austria 166.
Bruges, Antico palazzo della Cancelleria 185 (196).
— Ospedale di S. Giovanni. Pitture del Memling 33 (33, 34).
Brühl, Castello 420.
Calcar, Chiesa di S. Nicolò. Altar maggiore di Jan Joest 145.
Cambridge, Collegio 218.
Caserta, Palazzo Reale di Luigi Vanvitelli 409 (451).
Chantilly (presso Senlis), Castello 177 (188); Ritratto di Madama di Pompadour del Boucher 398 (436).
Chenonceaux, Castello 177.
Chiswick, Villa disegnata da Inigo Jones 219.
Colmar, Chiesa di S. Martino. La Madonna delle Rose di Martino Schongauer 49 (43).
Colonia, Chiesa di S. Maria in Campidoglio 207.
— S. Pietro. Crocifissione di S. Pietro del Rubens 292.
— S. Severino, Sacrestia. Crocifisso con Santi di Ermanno Wynrich 12.
— Duomo. Trittico di Santa Chiara 12 (8); Polittico di Stefano Cochner 13 (9); Trono e stalli del Coro di Giorgio Sürlin seniore 56.
— Palazzo Comunale. Pitture murali attribuite a Guglielmo di Herle 12; Peschiera di pietra con figure di cavalieri di Giorgio Sürlin seniore 56; Loggia di Guglielmo Vernickel 207 (220).
Cracovia, Chiesa della Madonna. Altare di Veit Stoss 61 (58).
Creglingen (Württemberg), Chiesa. Altare di Tilman Riemenschneider 52.
Danzica, Arsenale. Facciata posteriore 213 (226).
— Chiesa di S. Maria. Trittico del Giudizio Univers. 32 (32).
— Cortile di Artù 210.
— Palazzo Comunale 210.
Delft, Manifattura di maioliche 386.
Digione, Chiesa di S. Michele. Giudizio Universale di Ugo Sambin 167.
— Fontana di Mosè di Claux Sluter 16.
Dordrecht, Chiesa maggiore. Stalli del Coro di Jan Terwen 184.
Dresda, Castello 205.
— Chiesa cattolica di Corte del Chiaveri 424.
— Chiesa delle Dame di Giorgio Bähr 424 (470).
—Palazzo Giapponese del Pöppelmann e del Longuelune 424.

— Palazzo detto lo «Zwinger» di Daniele Pöppelmann 422-424 (469).
Ecouen, Castello disegnato da Giovanni Bullant 179.
Escorial, Castello disegnato da Giovanni Battista da Toledo e da Giovanni de Herrera 217 (229).
Frechen, Fabbriche di stoviglie 233.
Frederiksborg, Castello 215 (228).
Freiberg, Duomo. Monumento dell'Elettore Maurizio di Sassonia 211.
Gand, Chiesa di S. Bavo. Adorazione dell'Angelo di Uberto e Giovanni Van Eyck 19 (17).
Genova, Chiesa di S. Donato. Adorazione dei Magi di Joest Van Cleef 145.
— Chiesa di S. Maria di Carignano. S. Sebastiano del Puget 383.
Gobelins, Manifattura 375.
Gottorp, Castello 212.
Grenzhausen presso Selters (Nassau), Fabbrica di stoviglie 233.
Gries (Bolzano), Chiesa. Altare di Michele Pacher 58.
Grossgmain, Chiesa parrocchiale. La Presentazione al Tempio 56 (52).
Grottaferrata, Chiesa. Storie della vita di S. Nilo del Domenichino 266.
Guströw, Chiesa parrocchiale. Trittico di Barend Van Orley 153.
Haarlem, Casa dei Macellai disegnata da Lieven de Key 189 (201).
Hämelscherburg, Castello 212.
Hattonchâtel, Chiesa. Altare di Ligier Richier 167.
Heidelberg, Castello 199, 200 (211, 212, 213).
— Palazzo di Ottone Enrico. Scolture di Alessandro Colins 156.
Heilbronn, Chiesa di S. Chiliano. Altare 52.
Hildesheim, Casa dei Macellai. Architettura in legno con intagli e pitture 193 (205).
— Palazzo Comunale. Porta della sala della farmacia 198 (209).
Howard-Castle, Chiesa. L'Adorazione dei Magi di Jan Gossaert 152.
Innsbruck, Chiesa dei Francescani. Statue del re Artù e di Teodorico di Pietro Vischer 107 (136).
Jever, Castello. Soffitti in legno intagliato 210.
Jülich (Aquisgrana), Palazzo Comunale 200.
Karlstein (Boemia), Castello. Pitture murali della Cappella di Teodorico da Praga 11.
Kirrlach, Chiesa. Altare della Passione 59.
Königsberg, Duomo. Monumento della contessa Dorotea disegnato da Jacopo Binck 211.
Kreussen, Fabbrica di stoviglie 234 (261).
Landshut, Castello 202.
Léan (Tirlemont), Chiesa. Tabernacolo 184 (194).
Leida, Palazzo Comunale 189 (199, 200).
Londra, Chiesa di S. Paolo disegnata da Cristoforo Wren 219.
— Palazzo Buckingham. Pitture di Gonzales Coques 305 (338); e del Rembrandt 316, 320, 322.
— Proprietà privata. L'uomo che scrive una lettera del Metsu 339 (372).
— Whitehall. Sala dei banchetti, ecc., di Inigo Jones 218 (232).
Longford, Castello. Ritratto di Pietro Egidio di Quintino Massys 140.
Lovanio, Chiesa di S. Pietro. Trittico di Dirk Bouts 31.
Lubecca, Duomo. Trittico del Memling 32.
— Palazzo Comunale 210, 212.
— Palazzo dei Mercanti. Sala Fredenhagen 210 (223).
Luneburgo, Palazzo Comunale 210.
Magdeburgo, Duomo. Mausoleo dell'arcivescovo Ernesto di Pietro Vischer 105.
Malaga, Cattedrale. Madonne di Alonso Cano 363.
Malines, Casa Salm 185.
Meissen, Duomo. Coperchio dell'avello della duchessa Sidonia 105 (107).
— Fabbrica di porcellane 387.
Milano, Palazzo di Brera. Cortile di F. M. Ricchini 252 (283).
— Palazzo Sormani. Quadro del Canaletto 414 (457).
Monaco, Chiesa della Madonna. Statue del monumento dell'imperatore Lodovico di Pietro de Witte 156.
— Palazzo già Ducale. Statua della Madonna di Pietro de Witte 156 (162).
— Palazzo Reale disegnato da Pietro de Witte 203 (216).
Mühlhausen, Palazzo Comunale. Decorazioni di Cristiano Backsterffer 205.
Münnerstadt, Chiesa parrocchiale. Altar maggiore di Tilman Riemenschneider 65.
Münster, Cantina Comunale. Facciata 212.
Nantes, Cattedrale. Monumento di Francesco II di Bretagna e di Margherita di Foix di Michele Colombe 169 (173, 174).
Napoli, Chiesa di S. Chiara. Il trasporto dell'Arca Santa di Sebastiano Conca 416 (462).
— Chiesa del Gesù Nuovo. Eliodoro cacciato dal Tempio del Solimena 416 (463).
— Chiesa di S. Martino. Comunione degli Apostoli dello Spagnoletto 270.
— Duomo. Cappella del Tesoro. Decorazioni del Domenichino, ecc. 267.
Niederwildungen (Waldeck), Chiesa parrocchiale. Storie della vita di Gesù di Corrado di Soest 13.
Nördlingen, Chiesa di S. Giorgio. Polittico di Federigo Herlin 53; Trittico di Hans Schäufelein 95.
— Palazzo Comunale. Pitture di Hans Schäufelein 95 (96).
Norimberga, Cappella di San Rocco. Ritratto di Corrado Imhof 67.
— Casa degli Hirschvogel 208.
— Casa dei Funck 208.
— Casa Peller 208 (221).
— Casa della pesatura (Waghaus). Bassorilievo di Adamo Krafft 63 (60).
— Chiesa di San Giacomo. Opere di Veit Stoss 62.
— Chiesa di San Giovanni. Chiostro. La Deposizione di Adamo Krafft 63.
— Chiesa di S. Lorenzo. Quadro d'altare di Imhof 14; La Salutazione angelica di Veit Stoss 62 (59); Tabernacolo del Sacramento di Adamo Krafft 63 (63, 64).
— Chiesa di S. Sebaldo. Opere di Veit Stoss e di Adamo Krafft 62; Sepolcro di San Sebaldo di Pietro Vischer 106 (108, 109, 110).
— Fontana detta «L'uomo delle oche» di Pancrazio Labenwolf 133 (138).
— Palazzo Comunale attribuito ad Eucario Holzschuler 214.

— Tiergärtnertor. Le Stazioni della *Via Crucis* di Adamo Krafft 63 (61, 62).
Offenbach sul Meno, Castello 204.
Oxford, Collegio 218.
Palermo, Compagnia di S. Lorenzo. La Carità di Giacomo Serpotta 252 (281).
Parigi, Chiesa di S. Dionigi. Sepolcro di Luigi XII e della moglie di Giovanni Juste 169 (175, 176).
— Chiesa di S. Eustachio disegnata da Pietro Lemercier 175.
— Chiesa degli Invalidi disegnata da Giulio Arduino Mansart 374 (409).
— Chiesa della Sorbona disegnata da Giacomo Lemercier 374.
— Chiesa di Val-de-Grâce disegnata da Francesco Mansart 374.
— *Comédie française*. Busto del Molière dell'Houdon 399 (440).
— Fontana degli Innocenti di Giovanni Gouyon 170 (179).
— Palazzo (nuovo) del Louvre disegnato da Pietro Lescot 180 (191).
— Palazzo del Lussemburgo disegnato da Salomone Debrosse 182.
— Palazzo delle Tuileries disegnato da Filiberto De l'Orme e da Giovanni Bullant 179 (190).
— Sorbona. Monumento del Richelieu del Girardon 382.
Parma, Teatro Farnese opera di G. B. Aleotti 252 (284).
Pietroburgo, Ermitage. La Palude di Jacopo Ruysdael 327.
Plassen, Castello 204 (217).
Praga, Castello 204.
— Duomo. Pala dell'altar maggiore di Jan Gossaert 153.
— Villa di Ferdinando I opera di Paolo della Stella 192.
— Villa Waldstein 204.
Raeren, Fabbriche di stoviglie 233.
Ratisbona, Duomo. Sepolcro di Margherita Tucherin di Pietro Vischer e figli 107 (111).
Roma, Chiesa di S. Agnese di Piazza Navona disegnata dal Borromini 245 (267); Pennacchio della cupola del Baciccia 279 (313).
— Chiesa di S. Andrea della Valle disegnata da Carlo Rainaldi 245 (269); Affreschi del Domenichino 266.
— Chiesa di S. Bibiana. Statua di S. Bibiana del Bernini 248.
— Chiesa di S. Carlo a Catinari di G. B. Soria 245.
— Chiesa di S. Carlo alle quattro fontane del Borromini 245.
— Chiesa di S. Cecilia. Statua di S. Cecilia di Stefano Maderna 250 (265).
— Chiesa de' Ss. Domenico e Sisto disegnata da Vincenzo della Greca 245.
— Chiesa di S. Francesco a Ripa. Statua della B. Ludovica Albertoni del Bernini 248.
— Chiesa del Gesù di Giacomo Barozzi da Vignola 244.
— Chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini. Monumento del card. Falconieri di Ercole Ferrata 250 (278).
— Chiesa di S. Giovanni Laterano di Alessandro Galilei 409 (452).
— Chiesa di S. Ignazio dell'Algardi 245 (266); Abside decorata dal p. Andrea Pozzi, vôlta e coro 404 (448, 450).
— Chiesa di S. Luigi. Pitture murali del Domenichino 266.
— Chiesa di S. Marcello di Carlo Fontana 245 (271); Sepolcro di Maria Colomba Muti del Cametti 250 (280).
— Chiesa di S. Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi 245; Sepolcri della famiglia Altieri del Mazzuoli 250 (279).
— Chiesa di S. Maria di Loreto. Gruppi di fanciulli del Fiammingo 250.
— Chiesa di S. Maria Maggiore di Ferdinando Fuga 245 (270); Facciata 409.
— Chiesa di S. Maria della Pace di Pietro Berrettini da Cortona 245.
— Chiesa di S. Maria in Via Lata del Berrettini 245 (268).
— Chiesa di S. Maria della Vittoria. Estasi di S. Teresa del Bernini 248.
— Chiesa di S. Martino ai Monti. Affreschi di Gaspare Dughet 369.
— Chiesa di S. Pietro in Vaticano. S. Longino del Bernini 248; Monumenti sepolcrali di Alessandro VII e di Urbano VIII del Bernini 248; Monumento sepolcrale di Leone XI dell'Algardi 250 (277); Statua di S. Andrea di Francesco Duquesnoy 250.
— Chiesa di S. Susanna di Carlo Maderna 245.
— Fontana di Piazza Navona del Bernini 248 (276).
— Fontana di Trevi di Niccolò Salvi 403 (449).
— Fontana del Tritone in Piazza Barberini del Bernini 248.
— Montecitorio del Bernini 246.
— Palazzo Barberini del Bernini 246 (273).
— Palazzo Colonna. Affreschi di Gaspare Dughet 369.
— Palazzo Farnese. Pitture dei Carracci 262 (287).
— Palazzo Rospigliosi. Pitture di Guido Reni 263 (289).
— Piazza S. Pietro. Colonnato del Bernini 246 (272).
— Trinità dei Monti. Scalea di Alessandro Specchi 403.
— Villa Borghese. I quattro elementi di Francesco Albani 274.
— Villa Ludovisi. Affreschi del Guercino 274.
Rothènburg al Tauber (Franconia), Chiesa di San Giacomo. Altare di Federico Herlin 53; Altare del Sacro Sangue di Tilman Riemenschneider 65.
— Palazzo Comunale 208 (222).
Rouen, Cattedrale. Monumento del cardinale d'Amboise di Roulland Leroux 166 (168, 169).
Saint-Mihiel, Chiesa di Santo Stefano. La Deposizione di Ligier Richier 167 (170).
San Volfango, Chiesa. Altare della Coronazione della Vergine di Michele Pacher 58.
Sens, Cattedrale. Vetrate di Giovanni Cousin 171.
Sèvres, Fabbrica di porcellane 387 (426).
Schalaburg (presso Mölk), Castello 204.
Schleissheim, Castello 373.
Schleswig, Duomo. Altare della Passione di Hans Brüggemann 60; Monumento del re Federico I di Danimarca disegnato da Jacopo Binck 211.
Siegburg, Fabbriche di stoviglie 233.
Siviglia, Cattedrale. La battaglia di Clavijo di Giovanni de las Roelas 354; Crocifisso in legno di Giovanni Montañez 363; S. Francesco e S. Antonio del Murillo 364 (399).
— Chiesa di S. Isidoro. La morte di S. Isidoro di Giovanni de las Roelas 354.

— Convento della Carità. Il miracolo di Mosè del Murillo 364 (400).
Soest, Chiesa. L' Adorazione dei Magi di Enrico Aldegrever 100.
Stafford (Contea di), Fabbrica di stoviglie 430 (478).
Stern, Castello 204.
Sterzing, Chiese della Maddalena, dell' Ospedale, ecc. Intagli di Hans Multscher 46 (42).
Stoccarda, Castello principesco 202.
Strasburgo, Chiesa di S. Tommaso. Monumento del Maresciallo di Sassonia 399.
— Palazzo già Comunale di Daniele Speckle 206.
Tiefenbronn, Chiesa. Polittico di Luca Moser 40 (38); Sportelli dell' altar maggiore di Hans Schüchlin 54.
Toledo, Cattedrale. Statua di S. Francesco di Alonso Cano 363.
Tolone, Hôtel de Ville. Gli Atlanti del Puget 383.
Tolosa, Chiesa di S. Sernin. Morte di Maria di Michele Colombe 168.
Torgau, Castello 205 (218).
Torino, Basilica di Superga del Juvara 409 (453).
— Chiesa di San Lorenzo e Cappelle Reali di Guarino Guarini 408.
Trausnitz, Castello 202 (215).
Ulma, Duomo. Trittico di Martino Schaffner 124.
Venezia, Palazzo Pesaro del Longhena 252 (282).
— Scuola dei Carmini. Vergine in gloria di G. B. Tiepolo 414 (456).
Versailles, Fontana. Ninfe al bagno del Girardon 383 (420).
— Palazzo Reale 373 (408); Mobili di Claudio Ballin 378; Statue di Giovanni Warin 382; Scalone degli Ambasciatori e Galleria degli Specchi del Lebrun 382; Il « Grande Gabinetto » di Maria Antonietta 400 (441).
Vienna, Cancelleria di Corte. Facciata di Fischer von Erlach 422 (468).
— Chiesa di S. Carlo Borromeo di Fischer v. Erlach e Martinelli 422 (467).
— Fontana del Mercato Nuovo di Raffaele Donner 427 (475).
Villeneuve-lès-Avignon, Certosa. L' Incoronazione di Maria di Enguerrand Charonton 39.
Winterthur, Fabbrica di stoviglie 236.
Wismar, Castello 205 (219), 212.
Würzburg, Chiesa del Monastero Nuovo. Statue di Tilman Riemenshneider 65.
— Duomo. Opere varie di Tilman Riemenschneider 65 (65, 66).
— Palazzo Principesco. Padiglione di Baldassarre Neumann 420 (466).
Ypern, Palazzo Comunale 188.
Zwickau, Chiesa di S. Maria. Altare 67.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01107 8272